روجر سكروتون

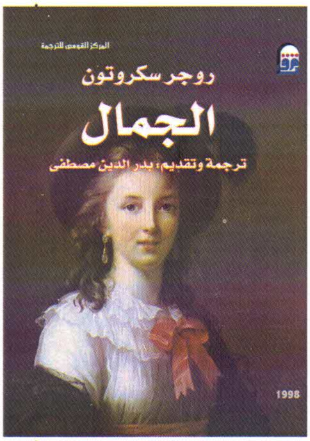
الجمال

ترجمة وتقديم: بدر الدين مصطفى



المركز القومى للترجمة

1998



قدم هذا الكتاب عرضاً تفصيلياً مبسطاً لمفهوم الجمال؛ وحاول تعريف المفهوم والإلمام به في مستوياته وسياقاته المختلفة بدءاً من المعنى البسيط المتداول في سياق الحياة اليومية، وصولا إلى المعنى التقني (الاستطيقا) في سياق النظرية الجمالية وفلسفة الفن، كما يضع حدوداً دقيقة بين الجمال الفني والجمال الطبيعي، وما يعرض له تحت مسمى جماليات الحياة اليومية، ويطرح مجموعة من التساؤلات المهمة: ما الفرق بين الجمال في الفن والجمال في الطبيعة؟ ما الفرق بين الجميل والجليل؟ تساؤلات عدة تفتح مجال نقاش حول الكثير من القضايا الأساسية.

تصميم الغلاف: عبدالحكيم صالح

الجمـــال

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 1998
- الجمال
- روجر سكروتون
- بدر الدين مصطفى
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:
BEAUTY
By: Roger Scruton

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

الجمـــال

تـــأليف: روجــر ســكروتون

ترجمة وتقديم: بــدر الــدين مــصطفى

2014

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

سكروتون، روجر
الجمال/ تأليف: روجر سكروتون، ترجمة وتقديم: بدر الدين مصطفى؛
ط ١ – القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤
٢٥٢ ص، ٢٤ سم
١ – الجمال
(أ) مصطفى، بدر الدين (مُترجم ومُقدم)
(ب) العنوان ١١١,٨٥

رقم الإيداع: ١٩٠٦٨ /٢٠١١
الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977 - 704 - 803 - 3
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

إهـــداء

إلى شهداء ثورة ٢٥ يناير الذين ضحوا بحياتهم من أجلنا

(المترجم)

تقديم المترجم

قد يبدو من العسير تحديد المقصود بالجمال، رغم أن الكلمة في النهاية تبدو عند البعض غاية في البداهة؛ فهي تستخدم في سياقات عديدة لنصف بها مشاعرنا تجاه شيء ما يبدو بالنسبة لنا مثيرا للبهجة أو المتعة أو الخيال، كما أن الكلمة تستخدم أيضا في سياق الحياة اليومية لنصف بها أشياء ربما لا تكون في طبيعتها لها صلة من قريب أو بعيد بكلمة "جمال"، كأن نقول على فعل ما بأنه جميل أو نصف كلاما ما بأنه كلام جميل ـ كما يحدث عندما يحدثنا شخص ما فنقول من باب التأييد لكلامه "جميل!". إذن المسألة الأولى التي نصطدم بها في محاولة تحديد الجميل، هي شيوع استخدام الكلمة في سياقات أخرى عديدة، ربما يكون أقلها المعنى التقني لكلمة جمال وهو أحد المعاني المستخدمة في هذا الكتاب (الجمال الفني).

لكن هذه الصعوبة ربما تكون اليوم أقل حدة، خاصة أن الجمال بالمعنى التقني الذي نستخدمه هنا قد استقر وأصبح موضوعا لعلم أو مبحث رئيسي من مباحث الفلسفة، يطلق عليه "علم الجمال" أو "الاستطيقا". إلا أن هذا اللبس ما زال مسيطرا على الأذهان حتى الآن، خاصة لدى عامة الناس الذين يبدون دهشتهم عندما يتنامى إلى علمهم أن هناك علمًا يُدعى بعلم الجمال، وغالبا ما يختلط معنى الجمال هنا بالجمال الطبيعي(*)، فيظنون أن موضوع علم الجمال هو دراسة الجمال

(*) على سبيل المثال تلقيت مكالمة هاتفية من مُعدة أحد البرامج التليفزيونية تطلب استضافتي في حلقة من حلقات البرنامج أتحدث فيها عن الجمال، وعندما سألتها عن أي نوع من الجمال تريدونني أن أتحدث، فوجئت بأنها تطلب مني الحديث عن عمليات التجميل وكيف أن جمال الخلقة الطبيعي أفضل بكثير من التدخل الطبي فيه عبر العمليات التجميلية، فاعتذرت قائلا لها "لست مختصا في هذا النوع من الجمال".

في الطبيعة والتأمل في قدرة الله وإعجازه في خلقه، ومن هنا يكون هذا العلم جديرا بالاهتمام. هذا الاهتمام سرعان ما يزول عندما توضح لهم أن المقصود بالجمال ليس هو جمال الطبيعة وإنما الجمال في الفنون، رغم ما بينهما من علاقات وثيقة. والواقع أن النزوع نحو الجمال يبدو متأصلا في الإنسان، بحيث إنه من الطبيعي أن يتجه الإنسان السوي نحو الأشياء الجميلة وينفر من الأشياء القبيحة.

عندما نتحدث إذن عن الجمال فإننا نجد صعوبة أولى في تعريفه تدفعنا بالضرورة لمحاولة الإجابة عن سؤال عن أي جمال نتحدث؟ وتكون الإجابة هنا متوقفة على السياق الذي نتحدث فيه عن الجمال.. جمال الطبيعة.. جمال الروح والأشياء المجردة.. جمال الفنون المختلفة(*). موضوع علم الجمال ليس هو الجمال بإطلاق وإنما الجمال كما يتبدى في الفنون المختلفة. وتلك الحقيقة التي أصبحت مستقرة الآن بين المتخصصين والدارسين قد أفرط في توضيحها وتحليلها العديد من الفلاسفة أهمهم كانط وهيجل. لكن ما المقصود بالجمال في الفنون ولماذا يختلف عن ضروب الجمال الأخرى؟

إن الجمال في الفنون يعني ذلك الجانب الذي يحتويه العمل الفني ويجعل منه فنا. والواقع أن هذا التحديد يدفعنا للتساؤل عن لماذا يكون الفن فنا؟ أو بمعنى آخر ما الشيء الذي يجعلنا نطلق على عمل ما "عملاً فنيًا"، وكيف يتميز الفن عن ضروب التعبير الأخرى؟ قد تبدو الإجابة الدقيقة عن هذا السؤال أن البعد الجمالي للفن هو الذي يجعل من الفن فنا. وعلى الرغم من أن هذه الإجابة دقيقة للغاية، فإنها أوقعتنا فيما يشبه الدور المنطقي، مما يستدعي البحث عن إجابة أكثر تحديدا.

(*) اختلاف مفهوم الجمال وفقا للمستويات والسياقات التي يرد فيها يتضح بقوة في هذا الكتاب. ولعل سكروتون (مؤلف الكتاب) قد اختار عنوانا عاما لكتابه "الجمال" ليشمل به كل أنواع الجمال ومستوياته المختلفة واستخدامات الكلمة في سياقاتها المتعددة.

بداية يمكن القول أن الفن هو إحدى أهم الوسائل التعبيرية التي يعبر من خلالها الإنسان عن معنى ما يريد أن يحققه عبر مادة ما قابلة للتشكيل، وتلك المادة قد تكون كلمات أو ألوانًا أو آلات موسيقية... إلخ. وبالتالي فالتعبير واحد في الفن ولكن المادة مختلفة. لنفترض مثلا أن هناك فكرة ما يريد أن يعبر عنها شخص ما، وليكن صحفيا في جريدة ما، فأمسك بالورقة والقلم وكتب لنا موضوعا يناقش فيه هذ الفكرة من جوانبها العديدة، وكانت نتيجة هذا النقاش "مقال صحفي" نشرته الجريدة وقرأه العديد من القراء. لكن لنفترض أن الفكرة ذاتها التي ناقشها الصحفي جسدها لنا شخص آخر في عمل ما فكانت النتيجة "رواية أدبية" أو "فيلم سينمائي". قد يبدو السؤال هنا، رغم بداهته، ما الذي يجعلنا نصف الأولى بالمقال الصحفي والثانية بالعمل الفني؟ أليس المضمون واحدا في الاثنين؟ الواقع أن هذا صحيح فالمضمون واحد بالفعل، وبالتالي فجوهر الاختلاف بينهما لا يتعلق بالمضمون، وإنما بالشكل. هناك سمات شكلية ما في الكتابة دفعتنا لأن نصف العمل الأول بالمقال الصحفي والثاني بالعمل الفني، وهذا يجعلنا نستخلص نتيجة تقول إن الشكل التعبيري هو الذي يخلق التمايز بين الأنماط المختلفة للتعبير.

إذن ما يحقق للفن جمالياته هو العناصر الشكلية التي يتضمنها، وهذا لا يجعلنا نقلل من أهمية المضمون الذي يجسده العمل الفني، بل يجعلنا نبحث عن الخصائص الأسلوبية التي تميز الأعمال الفنية عن باقي ضروب التعبير الأخرى.

إن علم الجمال يأخذ على عاتقه القيام باختبار نقدي لاعتقاداتنا المتعلقة بأمور مثل: ما طبيعة "الفن الجميل"؟ وما الذي يميز الفنان المبدع عن غيره؟ وأي نوع من التجربة يعد "تذوق" الفن؟ ولماذا كانت التجربة الفنية تجربة قيمة؟ وما المعيار الذي يمكن أن نستند إليه في حكمنا على الفن، كما يحدث عندما يقول: (أ) إن الموسيقى الشعبية "مثيرة" و"حافزة للخيال"، ويقول (ب) إنها "همجية" و"مجرد ضوضاء"؛ أو عندما تختلف أنت وصديقك حول قيمة فنان معين.

وما الذي يعنيه القول إن شخصا معينا ذو "ذوق سليم"؟ أو "ذوق أفضل" من شخص آخر؟ هل تعني هذه العبارة أي شيء على الإطلاق؟ وما وظيفة الناقد؟ وهل للرقابة على الفن أي مبرر؟ وإن كان لها مثل هذا المبرر، ففي أي من الظروف؟ وما أهمية الفن في التجربة البشرية؟

والواقع أن كل الأسئلة السابقة مرتبطة ارتباطا وثيقا باعتقاداتنا حولها. وربما لا يكون في استطاعة القارئ، حتى لو كان قادرا على تقديم إجابات عن كل من الأسئلة السابقة، أن يذكر بوضوح ما الذي يعنيه بها. إن هذه الاعتقادات، شأنها شأن كل الاعتقادات، في مجال الأخلاق والدين، غير نقدية في العادة، ونظرا إلى أن الكثير لا يفكرون فيها عادة قبل تقبلها، فإنها تكون غامضة غير محددة المعالم، وبالتالي يبدو من الضروري أن نوضح ما الذي نعنيه حين نستخدم ألفاظا مثل "الفن"، و"الجميل" و"الذوق السليم".

وبعد أن نعبر عن اعتقاداتنا بقدر من الوضوح، قد نجد أننا نعتقد بأمور متعددة مختلفة، لا بأمر واحد، فيما يتعلق بمعظم المسائل السابقة أو كلها، وقد نشعر بالذعر حين نكتشف ذلك، غير أن هذا ليس بالأمر المستغرب، ذلك لأن اعتقادات معظم الناس حول هذه المسائل إنما هي مجموعة غير منتقاة من العبارات الشائعة التداول، والأفكار غير المتعمقة، والانفعالات التي تتخذ مظهر الأفكار، ومن مهمة البحث النقدي أن يكشف النقاب عن هذه كلها بطريقة منهجية منظمة، وقد نعرف أيضا شيئا آخر عن معتقداتنا يكون أكثر تثبيطا للهمم، هو أننا ليست لدينا اعتقادات مختلفة عن المسألة الواحدة فحسب، بل إن هذه الاعتقادات قد تتناقض فيما بينها، أحيانا، فنحن نأخذ باعتقادين كل منهما مضاد للآخر منطقيا، بمعنى أنه لو كان أحدهما صحيحا، لما أمكن أن يكون الآخر صحيحا، وهكذا قد يرى المرء أن رأي أي شخص في قيمة عمل فني معين يتساوى مع رأي أي شخص آخر، ومع ذلك قد يسحب رأيه في وقت آخر لصالح حكم صادر عن ناقد

محترف، لأنه يرى أن الأخير تتوافر لديه المؤهلات الخاصة لإصدار حكم على الفن. وليس هذا النوع من التناقض الذاتي بدوره أمرا غريبا، إذ إن "الموقف الطبيعي" حافل بأمثال تلك المتناقضات، وهي تمر بنا في معظم الأحيان دون أن نلاحظها، لا لشيء إلا لأن ما نسميه "بالموقف الطبيعي" لا يتريث أبدا لكي يختبر انتقاداته، ومن هنا كان من المهام الأخرى للفلسفة "النقدية" أن تكتشف هذه المتناقضات المنطقية وتتغلب عليها، وأخيرا فإن علم الجمال يخضع اعتقاداتنا للاختبار الصارم المستمد من الشواهد، لكي يحدد إن كان الواقع يؤيدها أم لا. ولأن اعتقاداتنا تكون في الغالب متناقضة، ومتباينة، فلابد أن يتضح للقارئ أن اتخاذ موقف "نقدي" منها ليس بالأمر الهين.

ويقدم هذا الكتاب الذي بين أيدينا عرضا تفصيليا مبسطا لمفهوم الجمال؛ فيحاول تعريف المفهوم والإلمام به في مستوياته وسياقاته المختلفة بدءا من المعنى البسيط المتداول له في سياق الحياة اليومية، ووصولا إلى المعنى الاصطلاحي (الاستطيقا) له في سياق النظرية الجمالية وفلسفة الفن. كما يضع الكتاب حدودا دقيقة بين الجمال الفني والجمال الطبيعي وما يعرض له تحت مسمى جماليات الحياة اليومية. ويناقش الكتاب أيضا بطريقة شيقة العديد من المسائل المتعلقة بالفنون المختلفة وطرائق تلقيها ونقدها وعلاقتها بمفهوم الرغبة والأخلاق، ويقدم الكتاب مجموعة من التساؤلات ويحاول الإجابة عنها: ما الفرق بين الجمال في الفن والجمال في الطبيعة؟ وما الفرق بين الجميل والجليل؟ وما علاقة التعبير الجمالي بالعالم الخارجي والجسد الإنساني؟ وهل تعد المعايير الأخلاقية موجها للتعبير الجمالي؟ وكيف يمكن وضع حدود فاصلة بين الفن والابتذال؟

مقدمة المؤلف

قد نجد في الجمال مواساة.. وقداسة.. وقلقا.. بل وحتى دنسا؛ وقد يكون مبهجا.. وجذابا.. وملهما.. ومنعشا. إنه قادر على أن يؤثر فينا بصور لا حصر لها. ورغم هذا لم يحدث قط أن قوبل الجمال بلا مبالاة: فهو يفرض علينا أن نلحظه؛ ويتحدث معنا مباشرة كما الصديق الحميم. ولو كان هناك أناس لا يلقون للجمال بالا، فهذا بالتأكيد لخلل ما في الإدراك الحسي لديهم.

إلا أن الأحكام الجمالية أمر يتعلق بالذوق، وربما لا يكون للذوق أساس عقلاني. فإن صح هذا، فكيف لنا أن نفسر تلك المكانة المرموقة للجمال في حياتنا، وما الدافع وراء التأمل في حقيقة أن الجمال يتلاشى من عالمنا، إن كانت هذه حقيقة تحدث بالفعل؟ وهل الحال – كما اقترح العديد من الكتّاب منذ عصر بودلير ونيتشه – أن الجمال والخير قد يتباعدان، وبالتالي يمكن أن يكون الشيء جميلا بغض النظر عما يحمله من قيم أخلاقية؟

بالإضافة إلى ذلك، ولأن اختلاف الأذواق من طبائع الحياة، فكيف يمكن لمعيار وضع وفقا لذوق أحد الأشخاص أن يستخدم للحكم على ذوق شخص غيره؟ كيف نستطيع أن نتظاهر مثلا بأن هناك نوعًا من الموسيقى يتميز ويتفوق على نوع آخر حينما تكتفي الأحكام المقارنة بأن تعكس ذوق صاحب الحكم؟

لقد حدت هذه النسبية المعهودة بالبعض إلى النظر لهذه الأحكام على الجمال بوصفها أحكاما "ذاتية" ليس إلا، وهم يستندون في دعواهم إلى أنه من غير الممكن انتقاد الأذواق، لأن انتقاد أحد الأذواق يعني إبراز ذوق آخر؛ ومن ثم فلا يوجد فيما

نتعلمه أو ما نقوم بتدريسه تحت ما يسمى "النقد". وقد أدى هذا الاتجاه إلى مساءلة العديد من التيارات التقليدية في العلوم الإنسانية. فيبدو أن دراسات الفن والموسيقى والأدب والهندسة، التي تحررت من الحكم الاستطيقي عليها، تفتقر إلى الأساس الراسخ في التقليد وفي الأسلوب والذي مكّن أسلافنا من اعتبارها محاور مناهجهم. هنا تتمثل "الأزمة الراهنة في العلوم الإنسانية": هل ثمة جدوى في دراستنا لتراثنا الفني والثقافي، بما أن الأحكام الجمالية مسألة لا يوجد لها سند عقلاني؟ وحتى إذا قمنا بهذه الدراسة، ألن يكون هذا بروح متشككة، ودافع مساءلة ما تدعيه من سلطة موضوعية، ولتفكيك وضعيتها المتعالية؟

فمثلا، حينما تمنح جائزة تيرنر – التي رصدت تخليدا لذكرى الرسام الإنجليزي العظيم – في كل عام لباقة من الأعمال العابرة الطريفة، ألا يكون هذا إثباتا لفكرة عدم وجود معايير، وأن الموضة وحدها هي التي تملي على القائمين على الجائزة قائمة الفائزين بها، وأن من غير المجدي أن نبحث عن مبادئ موضوعية للذوق أو تصور عام لما هو جميل؟ سيجيب العديد بنعم عن هذا السؤال، وبالتالي يتخلون عن محاولة انتقاد ذوق أو دوافع محكمي جائزة تيرنر.

إنني أقترح من خلال هذا الكتاب أنه لا يوجد مبرر لتلك الأفكار المتشككة تجاه الجمال. وأقول بأن الجمال قيمة حقيقية كلية، تأسست في طبيعتنا المفكرة، وأن للإحساس بالجمال دورًا لا غنى عنه في صياغة عالم البشر. وأنا هنا لا أنتهج مقاربة تاريخية، كما لا أهتم بتقديم تأويل نفسي لتطور الإحساس بالجمال. إنني أطبق مقاربة فلسفية، وأعتمد في فكرتي على أعمال الفلاسفة. فالمقصد من هذا الكتاب هو البرهان الذي يطوره، والذي يسعى إلى تقديم مسألة فلسفية وتشجيعك أنت – أيها القارئ – على الإجابة عنها.

توجد أجزاء من هذا الكتاب كان قد سبق نشرها في مطبوعات أخرى، لذا أود أن أعرب عن امتناني لمحرري "دورية علم الجمال البريطانية"،

و"ملحق تايمز الأدبي"، و"دورية الفلسفة والمدينة" لمنحهم تصريحات إعادة نشر ما سبق وأن تم نشره بالفعل على صفحات إصداراتهم. كما أعرب عن شكري لكل من: كريستيان بروجر، ومالكولم بد، وبوب جرانت، وجون هيمان، وأنطوني أوهير، وديفيد ويجنز، لما أبدوه من تعليقات مفيدة على مسودات هذا العمل. فلقد أنقذوني من الوقوع في العديد من الأخطاء، وإن كان ثمة بقايا منها في هذا النص فأنا أعتذر عنه، فذاك هو خطأي وحدي.

ر. س.

سبيرفيل، فيرجينيا

مايو 2008

الفصل الأول

الجمال والأحكام الجمالية

نرى نحن البشر الجمال في جميع الأشياء سواء كانت أشياء محسوسة أو أفكارًا مجردة، فنراه في الطبيعة وإبداعاتها أو في الأعمال الفنية، ونراه في الأشياء والحيوانات والأشخاص والموجودات والصفات والأفعال. ومع اتساع القائمة لتشمل كل ما في الوجود وكل من له صفة أنطولوجية (حيث توجد قضايا جميلة كما توجد عوالم جميلة، وتوجد براهين جميلة كما توجد قواقع جميلة، بل توجد حتى أمراض جميلة وميتات جميلة)، يتضح لنا أننا عندما نصف الجمال فإننا لا نصف خصائص دائمة مثل الشكل أو الحجم أو اللون تكون كائنة بشكل سرمدي لا اختلاف عليه بالنسبة لمن يتطلعون إلى عالم المادة. ومن الطبيعي والحال هكذا أن نتساءل عن كيف يمكن أن تشترك كل هذه الأنواع المتناقضة من الأشياء في صفة واحدة؟

ولكن ما وجه الغرابة في هذا السؤال؟! فنحن قد نصف أغان ومناظر وأمزجة وروائح وأرواحا مختلفة بأنها زرقاء، إذن ألا يوضح لنا هذا كيف يمكن لصفة واحدة أن تتجلى في أشياء تنتمي لعوالم مختلفة؟ الإجابة هي لا! فرغم أننا نلمس معنى معيّنا عندما نصف كل هذه الأشياء بأنها زرقاء، فإنها يستحيل أن تكون زرقاء بالمعنى نفسه الذي أقصده عندما أقول إن **معطفي** أزرق اللون مثلاً. لذا ففي إشارتي لكل هذه الأنواع من الأشياء بأنها زرقاء، فإنني أستخدم هنا أساليب المجاز والاستعارة، وهي تحتاج خيالاً خصبًا كي نفهمها، فالاستعارات تحيك أشكالاً من العلاقات التي لا يحتويها واقعنا المعيش ولكن تخلقها قدراتنا الفائقة على الربط بين الأشياء الأكثر بعدا عن بعضها[*]. والسؤال الذي يطرح نفسه عادة مع

(*) يشير سكروتون هنا إلى الفرق بين الفضاء اللغوي ـ وتحديدا الاستعاري ـ والفضاء الواقعي؛ فالأول افتراضي غير متحقق لا يتعلق بالوصف بقدر ما يتعلق بالتجربة التي تقف وراء الوصف، وهو في الغالب يكتسب قوة توازي الفضاء الثاني.. المتحقق العيني. وربما هذا يستدعي إلى الذاكرة تفرقة عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي جان بودريار بين الواقعي والافتراضي، وهو ما صاغه في نظريته المعروفة بـ"الواقع الفائق" Hyper_ Reality. (المترجم)

استخدام أي استعارة لا يتعلق بالصفة التي تعبر عنها، بل يتعلــق بالتجربــة التــي تنقلها إليها وتخلقها في نفوسنا.

بيد أن كلمة "جميل" ليست باستعارة في أي من استخداماتها المعتادة، حتى لو استخدمت ـ على غرار أي استعارة ـ مع عدد لا نهائي من أنواع الأشــياء. إذن لماذا نطلق على الأشياء صفة الجمال؟ ما المعنى الذي نشير إليه بهذه الصفة، ومــا الحالة المزاجية التي يعبر عنها حكمنا هذا؟

الحقيقة، والخير والجمال:

يطالعنا التاريخ بإحدى الأفكار الجذابة عن الجمال والتــي ترجــع لعــصر أفلاطون وأفلوطين، والتي تبناها لاحقًا وبطرائق مختلفة الفكر اللاهوتي المسيحي. وحسب هذه الفكرة، يعد الجمال قيمة مطلقة ـ أي شيء نسعى إليه لذاته، وأننا فــي سعينا هذا لا نحتاج لأن نقدم مُبررات أو أسباب من أي نوع، وبالتالي فالجمال هنا يقع ضمن نمط من المفاهيم المطلقة الأخرى مثل الحقيقة والخيرية، والتــي تبــرر ميولنا وتوجهاتنا العقلانية. ووفق هذا المفهوم، فإننا نؤمن بــ(س) لأنهــا حقيقــة، ونرغب في (ص) لأنها خير، ونتفرس في ملامح (ع) لأنها جميلــة، وهكــذا دون حاجة لعزو السبب لأشياء أخرى غير هذه القيم المُطلقة. وقد ذهب الفلاســفة إلــى القول بأن جميع هذه الإجابات تقع على المستوى نفسه، فكل منها يخلق حالة نفسية ضمن نطاق العقل، من خلال ربط هذه الحالة الذهنية بشيء يقــع فــي طبيعتنــا، باعتبارنا كائنات مفكرة، لكي نسعى إليه. وعليه فإن من يفكر في أن يطرح ســؤالاً عن السبب وراء اعتقادنا بأن شيئًا ما حقيقي أو خيّر إنما هو في الواقع قد أخفق في أن يفهم طبيعة التفكير العقلاني، فهو لا يدرك أننا لو أردنــا أن نبــرر معتقــداتنا ورغباتنا، فإنه من الضروري أن تكون الأسباب التي نأتي بها لهــا فــي النهايــة جذورها في الحقيقة والخيرية.

هل ينطبق الأمر نفسه على الجمال؟ إذا سألني أحدهم "لماذا تحب (س)؟" فأجبته قائلاً "لأنه جميل"، فهل تكون تلك إجابة نهائية ـ أي هل تكون إجابة محصنة من محاولات التشكيك فيها أو مجادلتها، على غرار إجابات أخرى مثل "لأنها خيّرة" أو "لأنها حقيقية"؟ إذا قلت ذلك فإنني بذلك أتغافل عن الطبيعة المُراوغة لمفهوم الجمال؛ فالمتيّم بأسطورة معيّنة قد يشعر برغبة ملحة في تصديقها، وفي هذه الحالة يصبح الجمال عدوًا للحقيقة. (فقد ورد عن بيندار قوله: "إن الجمال، والذي يضفي مصداقية على الأساطير لدى العامة، يَلبس الزيف ثوب الحقيقة": القصيدة الأوليمبية الأولى لبيندار)، وبالمثل فمن يلهث وراء مفاتن امرأة قد يغض الطرف عن مساوئها الأخلاقية، وفي هذه الحالة يكون الجمال نقيضا للخير. (وتحكي لنا رواية الكاتب الفرنسي بريفوست "مانون ليسكو" السقوط الأخلاقي الذي يتردى فيه الفارس النبيل "دي جرو" بسبب عشيقته الغجرية الجميلة "مانون"). إن الخيرية والحق لا يتنافسان، والسعي لأحدهما يأتي دائمًا مقرونًا بتبجيل الآخر. أما مع الجمال، فالأمر مختلف وتكتنفه الشكوك. فبداية من الفيلسوف (كيركيجارد) وحتى (أوسكار وايلد)، كانت دائمًا الحياة وفق القيم "الجمالية" **aesthetic**، والتي يكون الجمال فيها هو الهدف الأسمى، تأتي متعارضة على طول الخط مع حياة الفضيلة والأخلاق. فقد دفع بالناس حبهم للأساطير والقصص والطقوس والحاجة للعزاء والانسجام والرغبة العميقة في النظام إلى الارتماء في أحضان أية مُعتقدات دينية بغض النظر عما إذا كانت هذه المعتقدات حقيقية أم لا، ولطالما نالت روايات فلوبير، والصور الرمزية لأشعار بودلير وألحان فاجنر وأعمال النحت الحسيّة اتهامات بالفسوق؛ لأنهم ينشرون على الناس سمومهم في قالب من الألوان البراقة.

ولسنا مضطرين أن نتفق مع هذه الأحكام للإقرار بعقلانيتها؛ ذلك أن مكانة الجمال باعتباره قيمة مُطلقة أمر مشكوك فيه، فيما تنأى قيم أخرى مثل الحقيقة

والخيرية بنفسها عن هذا الجدل نسبيًا. ودعونا نقول على الأقل بأن هذا الأسلوب الخاص في فهم الجمال غير مقنع بسهولة لمفكري هذا العصر. إن الثقة التي كان يتناول بها الفلاسفة هذا المفهوم كان مدعاها ما ترسخ في يقينهم، وهو ما عبرت عنه صراحة تاسوعات أفلوطين(١)، من أن قيم الحقيقة والجمال والخيرية هي من صفات الإله التي تتجلى من خلالها الوحدة الإلهية على أرواح البشر. وقد عدّل القديس توما الأكويني(٢) لاحقًا هذه الرؤية اللاهوتية لتوافق نظرته المسيحية، وتجلت في غير موطن من أفكار هذا الفيلسوف الشمولية والغامضة التي اشتهر بها. ونحن في كل الأحوال لا يفترض بنا أن نتبنى هذه الرؤية، وأنا أقترح في الوقت الحالي تنحية هذه الرؤية جانبًا لنتأمل مفهوم الجمال بشكل مجرّد من أي أفكار لاهوتية.

ورغم هذا التجرد الذي سنتمتع به إلى مفهوم الجمال، فإن رؤية توما الأكويني الخاصة عن القضية تسترعي انتباهنا هنا، حيث تمس أحد الجوانب شديدة الصعوبة في فلسفة الجمال بشكل عام. وبينما كان الأكويني يرى الحقيقة والخيرية والتفرد باعتبارها "مفاهيم متعالية" **transcendental** – أي بوصفها كامنة في كل الأشياء لكونها تمثل جانبًا من كينونة أي شيء، وباعتبارها وسيلة تتجلى بها نعمة الوجود الكبرى للفهم البشري، نرى على الجانب الآخر آراءه حول الجمال تأتي ضمنية أكثر منها صريحة؛ حيث صاغ فلسفته كما لو كان الجمال أيضًا يحمل كثيرًا من سمات المفاهيم المتعالية الآنفة (وهي طريقة أخرى لتأكيد النقطة التي سبق لنا مناقشتها، وهي أن الجمال ينتمي لجميع أنواع الأشياء). كما رأى أن الجمال والخيرية، في النهاية، متطابقان، فكلاهما وسيلتان منفصلتان لفهم حقيقة واحدة فهمًا عقلانيًا. فإذا كان الأمر كما يقول القديس الأكويني، فما هو تعريف

(1) Plotinus' Enneads.

(2) St Thomas Aquinas.

القُبح إذن، وما الذي يدعونا للفرار منه حيثما وجدناه؟ وكيف يمكن أن نعقل أن هناك جمالاً خطرًا وجمالا لا أخلاقيًا؟ وإذا كانت أشياء كهذه يستحيل أن توجد، فلم يستحيل وجودها، وما ذاك الشيء الذي يغرر بنا كي نعتقد العكس؟ إنني لا أزعم أن توما الأكويني لا يملك إجابات عن هذه الأسئلة، بيد أن الأمر يوضّح لنا رغم ذلك مدى الصعوبات التي تجابهها؛ أي فلسفة تحاول وضع الجمال على قدم المساواة – ميتافيزيقيًا – مع الحقيقة؛ بغية أن تغرسها في قلب الوجود وكأنها إحدى حقائقه؛ والرد الطبيعي في مثل هذه الحالة هو القول بأن الجمال هو سمة من سمات المظهر، وليس الوجود؛ وربما نكون في مساعينا لاستكشاف الجمال لسنا أكثر من مفتشين في أحاسيس الناس ومشاعرهم، وليس في البنية العميقة الحقيقية للعالم.

بعض البديهيات:

علينا مما سبق أن نستخلص درسًا عن فلسفة الحقيقة، وهو أن جميع المحاولات التي جرت لتعريف الحقيقة، أي لوصف الماهية العميقة والجوهرية للحقيقة، نادرًا ما كانت تتسم بالإقناع نظرًا لأن الحال كان ينتهي بها لافتراض ما تسعى لإثباته. فكيف يتسنى لك أن تضع تعريفًا للحقيقة دون أن تفترض أولاً أنك تعرف الفارق بين تعريف حقيقي وتعريف آخر زائف؟ لقد اقترح الفلاسفة في سعيهم لحل هذه المشكلة أن تلتزم أي نظرية للحقيقة ببعض البديهيات المنطقية المعينة، وهذه البديهيات – رغم أنها تبدو للوهلة الأولى غير مجدية لغير المتمرسين في التعامل مع النظريات – توفر الاختبار المطلق لأي نظرية فلسفية. فمثلاً، ينص منطوق إحدى تلك البديهيات على أنه إذا كانت الجُملة (س) حقيقية، فإنه يتعين كذلك أن تكون الجملة (س') حقيقية'، والعكس صحيح. وتنص بديهيات أخرى على أنه لا ينبغي أن تتعارض حقيقة ما مع حقيقة أخرى. وأن كل صنوف الجزم والتوكيد تزعم أنها حقيقية، بيد أن كلماتنا ليست حقيقية لمجرد أننا قلنا إنها كذلك. لقد قال الفلاسفة أشياء كثيرة تحمل طابع التعمق عن الحقيقة، بيد أن هذا التعمق كان غالبًا ما يأتي على حساب إنكار واحدة أو أكثر من هذه البديهيات الأساسية.

وسوف يساعدنا هاهنا أن نضع تعريفًا لموضوعنا إذا أردنا أن يكون انطلاقنا قائمًا على مجموعة من البديهيات، وستنهض محتويات هذه القائمة أساسًا لاختبار ما لدينا من نظريات. وها نحن نتناول ست منها:

(١) الجمال يُمتعنا.

(٢) بعض الأشياء قد تكون أكثر جمالاً من أشياء أخرى.

(٣) دائمًا ما يكون الجمال أحد أسباب اهتمامنا بالشيء الجميل.

(٤) أن الجمال هو موضوع لحكم معين: وهو ملكة الحكم الذوقي.

(٥) أن ملكة الحكم الذوقي هنا تقدم حكما عن الشيء الجميل، لا عن شعور الشخص إزاء هذا الشيء، فعندما أصف شيئًا ما بأنه جميل، فأنا إنما أصفه هو، ولا أصف إحساسي إزاءه.

(٦) رغم ذلك، لا يوجد ما يُسمى بأحكام غير عينية للجمال (أي تصدر حكمًا بجمال شيء معين دون أن تشاهد الشيء الجميل بنفسك)، فليس لك أن تجعلني أصدر حكمًا لم أصدره بنفسي، كما أنه ليس بإمكاني أن أصبح خبيرًا في الجمال لمجرد أنني درست ما قاله الآخرون عن الأشياء الجميلة، ودون أن أختبرها وأحكم عليها بذلك بنفسي.

قد تكون البديهية الأخيرة موضع ارتياب، فقد أتبنَّى رأي ناقد موسيقي معين ممن أثق في أحكامهم في الموسيقى ثقة عمياء. ولكن ألا يشبه هذا إلى درجة كبيرة استمداد معتقداتي العلمية من آراء الخبراء، أو معتقداتي القانونية من أحكام المحاكم؟ الإجابة هي لا. عندما أضع ثقتي في ناقد مُعيّن، فإن هذا يرقى إلى القول بأنني أذعن لحكمه، حتى وإن لم أصدر أنا نفسي حُكمًا معيّنًا، بيد أن حكمي أنا يعتمد على خبرتي وتجربتي. فقط عندما أسمع القطعة الموسيقية موضوع المناقشة،

في لحظة تذوق معينة، يصبح رأيي المُستعار رأيًا **خاصًا بـــي**. ومـــن هنـــا تتبـــع الكوميديا الكامنة في هذا الحوار التي حملته صفحات رواية (إيما) للروائية الشهيرة (جين أوستين):

- "أنت تقول إن السيد ديكسون، بصراحة، رجل وسيم".
- "وسيم! أوه! لا – هو أبعد ما يكون عن الوسامة، إن هيئته عادية! أنا قلت لك إنه عادي الملامح".
- "عزيزتي، أنت قلتِ إن الآنسة كامبيل لا تسمح لأحد بأن يقول إنه عـــادي الملامح ، وأنتِ نفسك...".
- "أوه! بالنسبة لي، لا قيمة لحُكمي. عندما أكن احترامًا كبيـــرًا للآخـــرين، فإنني دائمًا أعتبر أن هيئتهم جميلة. بيد أنني أتبنى ما أعتقد أنه الـــرأي الشائع عن الرجل عندما قلت إن هيئته عادية".

في هذا الحوار، كانت المتحدثة الثانية، وهي (جين فيرفاكس)، تطرح رأيها الشخصي جانبًا بشأن هيئة السيد ديكسون، فهي عندما تصفه بأن هيئته عادية فإنها لا تحكم عليه بنفسها بل تورد رأي الآخرين.

تناقض يبحث عن حل:

تنطبق البديهيات الثلاث الأولى مما سبق على الأشياء الممتعـــة والجذّابـــة. فإذا كان الشيء ممتعًا، فذاك يُعد سببا كافيا للاهتمام به، وبعض الأشياء تكون أكثر إمتاعًا من أشياء أخرى. ويمكننا أن نلمس جانبا من الصواب عندما نقول بأنه ليس بمقدورك أن تحكم على شيء ما بأنه ممتع بناء على تجربة الآخرين عنه: ذلك أن استمتاعك الشخصي به هو معيار لصدق أحكامك، وعندما نتحدث عن شـــيء مـــا

يراه الآخرون ممتعًا، فإن أفضل ما يمكنك فعله إذا أردت أن تكون أمينًا أمام نفسك هو أن تقول إن هذا الشيء ممتع **ظاهريًا** ، أو أنه **يبدو** ممتعًا، لأن الآخرين يرونه كذلك. ومع هذا، فليس من الواضح إطلاقًا ما إذا كان الحكم على الشيء بأنه ممتع هو حكم عليه وليس عن طبيعة وشخصية من يرونه كذلك. من المؤكد أننا نحكم بين الأشياء الممتعة، بأن نجعل من الصواب الاستمتاع ببعض الأشياء ومن الخطأ الاستمتاع بأشياء أخرى، بيد أن هذه الأحكام تركز على حالة الرائي وليس على طبيعة الشيء الذي يراه. إن بوسعنا أن نقول كل ما نريده عن صواب أو خطأ استمتاعنا بالأشياء دون أن نثير فكرة أن بعض الأشياء هي **حقًا** ممتعة، فيما أشياء أخرى تبدو كذلك ظاهريًا فقط.

ومع الجمال يصبح الأمر مختلفًا، فهنا يرتكز الحكم على موضوع **الحكم**، وليس على الرائي الذي يحكم. فنحن نميز الجمال الحقيقي عن الجمال الزائف – نميّزه عن كل أشكال الهراء الأخرى، ونحرص على أن تكتسي آراؤنا عن الجمال أبعادًا أعمق، ونسعى لشحذ ملكتنا للتذوّق. وغالبا ما تأتي أحكامنا على الجمال تساندها أفكار نقدية تركز بالكامل على طبيعة الشيء الذي نراه جميلاً. وكل هذا يبدو واضحًا وجليا، ومع ذلك، فعندما نجمعه إلى البديهيات الأخرى التي وضعناها آنفًا، فإن الأمر يتمخض عن تناقضات تهدد بالإطاحة بكل بناء علم الجمال (الاستطيقا). إن الأحكام الذوقية أحكام أصيلة تؤيدها مجموعة من الأسباب، بيد أن هذه الأسباب لا يمكن أن ترقى أبدًا لأن تكون حججًا استدلالية، لأنها إن استحالت إلى حجج استدلالية فعلاً، سيكون المجال مفتوحًا لوجود آراء موثوقة عن الجمال لا تقوم على المعاينة المباشرة لموضوع الجمال، وبالتالي يصبح هناك خبراء في الجمال ليسوا مضطرين لمعاينة الأشياء التي يصفونها، كما تصبح هناك قواعد لإنتاج الجمال يمكن أن يطبقها أي شخص يفتقد الذوق الجمالي.

صحيح أن الفنانين يحاولون استدعاء إبداعات فنية تختلف عن تلك التي يبدعونها على غرار الشاعر (وردزورث) في استدعائه لجمال الليكلاند، وبروست في استدعائه لجمال سوناتا (فينتويل)، و(مان) في استدعائه لجمال النبي يوسف، و(هوميروس) في استدعائه لجمال قصة (هيلين طروادة). ولكن الجمال الذي نراه في كل هذه الاستدعاءات إنما يكمن فيها، وليس في الأشياء التي يتم وصفها. فقد نتمكن يومًا من أن نستخرج تمثالاً نصفيًا أصليًا لـ (هيلين) من أرض طروادة، ونفاجأ حينها أنا وأنت بقبح المرأة التي يجسدها التمثال ونشعر بالارتياع لأن حربًا أريقت فيها أنهار من الدماء بسبب امرأة قبيحة كهذه. لقد كنت نصف مفتون بالمرأة التي وصفتها الرباعية الثانية للموسيقار (جاناسيك)، أما النصف الآخر فكان مفتونًا بالمرأة التي خلدتها أوبرا (تريستان وإزولد) لفاجنر. وهذه الأعمال تحمل شهادة لا شك فيها على جمال المرأتين اللتين كانتا سببًا في إلهام من خلدهما. ومع ذلك، فقد شعرت بمفاجأة كبيرة عندما رأيت صور المرأتين الحقيقيتين، وهما (كاميلا شتوسلوفا) و(ماتيلدا ويزيندونك)، وصورتهما تجسد لنا اثنين من النساء القبيحات بشعا المنظر ورثا الهيئة.

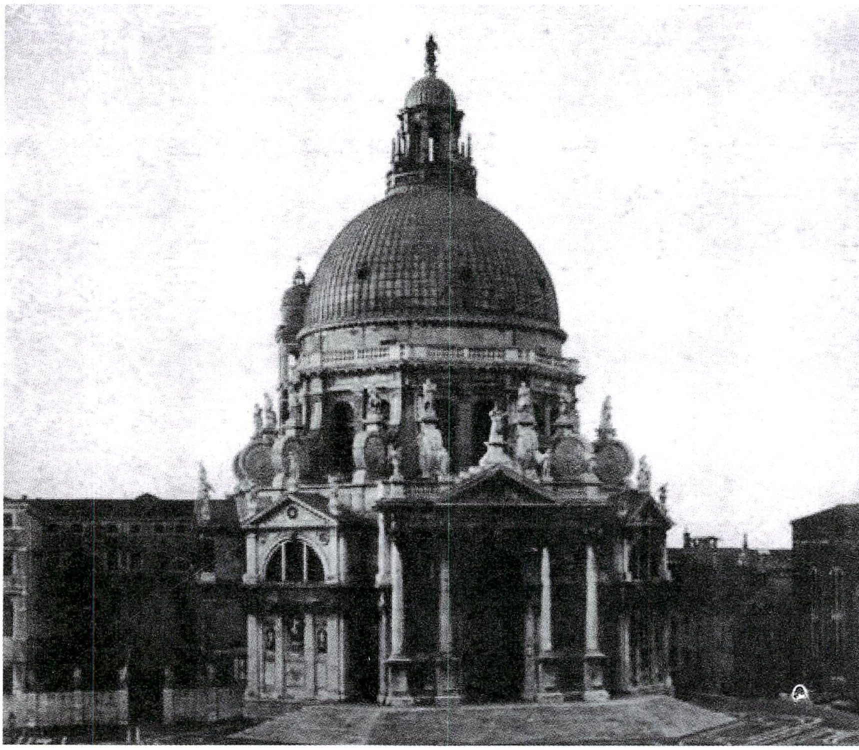
المفارقة إذن هي كالآتي. إن الحكم على الجمال هو حكم عن الموضوع، وقد تكون هناك أسباب وراء هذا الحكم، بيد أن هذه الأسباب ليست هي ما تقود الحكم، ويمكن التخلص دون أن ينشأ عن ذلك أي تناقضات. إذن فهل هي أسباب حقا أم أنها ليست كذلك؟

الجمال الخافت:

حان الوقت الآن لكي نفسح الآن مجالاً للبديهية الثانية لأهميتها، ووفق هذه البديهية يمكن تصنيف الأشياء والمقارنة بينها حسب ما تتمتع بها من جمال. كما أن

هناك أيضًا جمالاً بسيطًا خافتًا ـ وهو الجمال في أقل درجاته، والذي قد يكون بعيدًا للغاية عن الجمال "المقدّس" للفن والطبيعة والذي ناقشه الفلاسفة. فهناك بعض أوجه الجمال البسيطة التي نكتشفها في أشياء بسيطة مثل وضع المنضدة في مكان معين أو ترتيب حجرة أو تصميم موقع على الإنترنت، وهي أشياء تبدو لأول وهلة شديدة البعد عن الجماليات البطولية التي يمثلها العمل النحتي العظيم "القديسة تريزا منتشية" (St Teresa in Ecstasy) للنحات (بيرنيني) أو سيمفونية باخ "البيانو العذب" (Well_Tempered Clavier). فأنت لا تتناول هذه الأشياء مثلما تتناول بيتهوفن رباعياته المتأخرة، كما لا تتوقع أن يخلّدها التاريخ بين روائع الأعمال الفنية، ومع ذلك فأنت تفضل أن تكون المنضدة أو الحجرة أو موقع الإنترنت حسن الهيئة، وحُسن الهيئة لا يختلف عن الجمال ـ ليس في إمتاع العين فحسب، وإنما أيضًا في نقل المعاني والقيم التي لها أهميتها بالنسبة لك والتي تبديها بشكل واع أمام الآخرين.

ولهذه البديهية أهمية فائقة في فهم مجال العمارة، فمدينة البندقية سوف تفقد جانبًا كبيرًا من جمالها دون مبانيها الراقية المطلة على المياه ـ مثل كنيسة "القديسة ماريا ديلا سالوت" (Sta Maria della Salute) التي أبدعها المعماري (لونجهينا) وأيضًا قصر (Ca' d'Oro) وقصر دوكال (Ducal Palace). بيد أن هذه العمائر تطالعنا وسط جيرة أخرى من العمائر المتواضعة، والتي لا تتنافس معها ولا تُنقص من جمالها ـ وهي مبانٍ تكمن فضيلتها تحديدًا في وجودها في الجوار وتعففها عن لفت الأنظار لنفسها أو ادعائها درجات الفن الرفيع. إن الإبداعات الجمالية الساحرة لهي أقل أهمية في جماليات المعمار من الأشياء التي تتآلف مع بعضها؛ لتخلق جوًا من الانسجام والتناغم، أو تخلق سردًا متصلاً في شارع أو ميدان، حيث لا نجد ثمة شيء بارز يخطف المشهد.



شكل (١): صورة لكنيسة ستا ماريا ديـلا سـالوت Sta Maria della Salute للمعماري بالداسير لونجهينا، في مدينة فينيسيا (البندقية)، وهي تبدو مثالاً على جمال يزيد من بهائه بساطة ما حوله.

إن كثيرًا مما يُقال عن الجمال وأهميته في حياتنا يتجاهل الجماليات البسيطة الكامنة في منظر شارع بسيط، أو زوج لطيف من الأحذية أو فرخ ورق جذاب من أوراق التغليف، وكما لو كانت هذه الأشياء تنتمي لقيمة مختلفة عن قيمة كنيسة لـ (برامانتي) أو سوناتة من سوناتات (شكسبير)، فهذه الجماليات البسيطة هي أكثر أهمية بكثير في حياتنا اليومية، وأكثر انخراطًا في قراراتنا العقلانية عن الأعمال العظيمة والتي تشغل (إذا كنا محظوظين) أوقات فراغنا. إنها تشكل قطعة من المشهد الذي نعيش فيه حياتنا، وهي تنهض تعبيرًا عن رغباتنا في تحقيق التناغم

والانسجام بين الأشياء، فضلاً عن أن الأعمال المعمارية العظيمة لا يظهر جمالهـا الساحر إلا وسط المشهد المتواضع من حولها والذي توفره هـذه الأشـياء الأقـل جمالاً. إن عملاً عظيمًا مثل كنيسة (لونجهينا) التي تنتصب على ضفة القنال العظيم كانت لتفقد منظرها الواثق الذي يشع أجواءه الروحانية المهيبة لـو تمـت إزالـة المباني المتواضعة التي ترقد تحت ظلالها، واستبدلت بتلك الكتل الأسمنتية القبيحـة التي خنقت كنيسة القديس بول.



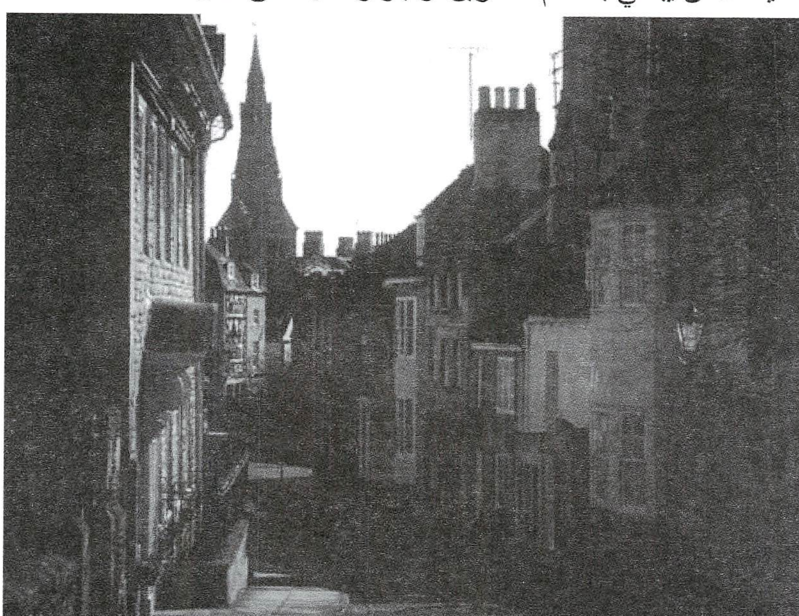
شكل (٢): صورة لكاتدرائية القديس بولس، للمعماري كريستوفر رين، لنـدن، وهي تبدو مثالاً على جمال تخنقه صفاقة الارتفاعات الـشاهقة للمبـاني التـي تحاصره من جميع الجوانب.

تداعيات لما سبق:

ومن بين النتائج التي نخرج بها من بديهيتنا الثانية، هي أننا بحاجة للتأمل بجدية في فكرة أن أحكامنا على القيمة تميل لأن تكون قائمة على **التفاوت**. فعندما نحكم على الأشياء من حيث ما تحتويه من خير أو جمال، فإن اهتمامنا ينصب في الأغلب الأعم على وضع ترتيب لبدائل؛ بُغية الاختيار فيما بينها. فالسعي للجمال المطلق أو المثالي قد يُشتت انتباهنا بعيدًا عن الاحتياج الأكثر إلحاحًا لتنظيم الأشياء من حولنا، وليس عيبًا أن يتطلع الفلاسفة والشعراء واللاهوتيون إلى الجمال في أرقى صوره الممكنة، ولكن أغلبنا يرى أهمية أكبر في تحقيق النظام والانسجام بين الأشياء من حولنا والاطمئنان إلى أن أعيننا وآذاننا وإحساسنا بالانسجام لا تتعرض للانتهاك المتكرر.

ويقوم على ما سبق أن فرط التركيز على الجمال في حالات معينة قد يقضي على الغاية منه، إذا كان في موقفنا هذا ما يفيد ضمنًا بأن اختياراتنا هي بين أشياء على درجات مختلفة من الجمال، وعلى نحو نبدو معه وكأننا نسعى دومًا للأكثر جمالاً فيما نختار. ولكن الإفراط في الاهتمام بالجمال قد يلغي الهدف منه، فأهداف التصميم المعماري في المدن مثلاً هو تحقيق ملائمة الشيء في محيطه من الأشياء الأخرى، وليس التميز عليها. وإذا كنت راغبًا في التميز، فيتعين عليك أن تكون جديرًا بهذا الاهتمام الذي تطلبه، على غرار كنيسة (لونجيينا). وكل هذا لا يعني في النهاية أن الشارع المتواضع المظهر والمنسجم الأجزاء **ليس** جميلاً، بل يعني أن بوسعنا أن نتذوّق جمال هذا الشارع بشكل أفضل إذا ما وصفناه بشكل آخر أقل إفراطًا بمعايير الملائمة أو الانسجام وليس التميز أو الجمال المبهر. وإذا جعلنا قبلتنا دومًا تحقيق أرقى أشكال الجمال على نحو ما تبرزه كنيسة ماريا ديلا، فسينتهي مآلنا لمعاناة نوع من زيادة الحِمل الاستطيقي. إن أبدع ما صنعته يد الإنسان، إذا وضعت كلها جنبًا إلى جنب، ستفقد لا محالة تفرد كل منها، وسيصبح جمال كل منها في حرب مع جمال القطع الأخرى.

وينتقل بنا ما سبق إلى نقطة أخرى، وهي أن صفة الجمال ليست هي الصفة الوحيدة التي نستخدمها لإطلاق أحكام من هذا النوع، فقد نُثني على أشياء معينة لأناقتها أو دقة تفاصيلها أو شكلها العتيق، وقد نُعجب بموسيقى معينة لما بها من تعبير أو ألحان أو ترتيب نغمات، ونحن نقدّر الأشياء الجذابة والساحرة والمبهرة، ونكون في أحكامنا السابقة أكثر ثقة مما لو اكتفينا بالقول بأن شيئًا ما "جميل". إن الحديث عن الجميل يعني الانطلاق لعالم آخر أكثر رقيًا، عالم منفصل عن اهتماماتنا اليومية، ومن ثم فإن حديثنا عنه يجب أن يكون مغلفاً ببعض البساطة والتأني. أما الذين لا همَّ لهم سوى التفنن في مدح الجمال والسعي إليه في كل وقت وحين فهم غير جديرين بالاحترام، وهم في ذلك مثل من لا يكفون عن التفاخر بعقيدتهم الدينية. إن المرء عادة ما يشعر بأن هذا الإعجاب بالجمال يجب ادخاره للحظات أكثر خصوصية، لا أن يباهي به أمام الآخرين أو يثرثر عنها على طاولة العشاء.



شكل (٣): مثال على الانسجام البسيط، حيث بساطة المنظر يولد شعورا لدى الرائي براحة كالتي يشعر بها في منزله.

بالطبع يمكننا أن نتفق أن الشيء يستحق أن يوصف بأنه جميل بقدر ما يوصف بأنه بديع أو مُعبّر أو أنيق – ولكن إلى هذا الحد فقط، وليس إلى الحد الذي يريدنا أفلاطون وأفلوطين أو وولتر بيتر أن نذهب إليه بإعلان التزاماتنا الاستطيقية. وإذا سلّمنا بهذا الأمر، فإننا بذلك نُسلم لفطرتنا الاستطيقية، ولكن الفطرة أيضًا تعبير عن ميوعة لغتنا. فعندما نقول "هذه الفتاة مليحة جدًا – نعم، إنها جميلة!" فإننا نقول بذلك عبارة مقنعة، ولكن الأمر نفسه كذلك مع "هذه الفتاة مليحة جدًا، ولكنها بالكاد تكون جميلة".. إن البهجة أكثر أهمية من الكلمات التي نستخدمها للتعبير عنها، والكلمات نفسها ليس لها جذور واضحة إلى حد معين، فهي تشير إلى التأثير بأكثر مما تحدد الخصائص التي أدت لحدوث هذا التأثير.

مفهومان للجمال:

إن أحكامنا على الجمال ليست بيانات نلقيها حول تفضيلنا للأشياء المختلفة، فهي تتطلب فعلاً انتباه، ويمكن أن تتخذ لها أشكالاً عدة في التعبير عنها. والأكثر أهمية من حكمنا النهائي على جمال الشيء إبراز الجوانب الصحيحة أو الملائمة أو الجديرة بالاهتمام أو الجذابة أو المُعبّرة في الشيء، أي تعيين الجانب الذي يسترعي انتباهنا في الشيء. إن كلمة "الجمال" قد لا يكون لها وجود في أثناء محاولاتنا صوغ أذواقنا وتوليفها، وهذا ما يدل على وجود فارق مميز بين الحُكم بالجمال، باعتباره تبريرًا للذوق، وبين التأكيد على **الجمال**، بوصفه وسيلة مميزة للتوسل لهذا الحكم. لا يوجد تناقض مثلاً بين القول بأن موسيقى بارتوك في "المندرين المعجزة" **(The Miraculous Mandarin)** خشنة ومثيرة للتوتر بل وقبيحة، وفي الوقت نفسه نشيد بها باعتبارها أحد أعظم الإنجازات في بواكير العصر الموسيقي الحديث. إن جمالياتها هنا تختلف عن جماليات قطعة "بافان" **(Pavane)** للموسيقار فوري **(Faure)** والتي تستهدف فقط أن تكون جميلة بشكل فاتن وقد نجحت في ذلك.

ولكي نوضّح الأمر أكثر علينا التمييز بين مفهومين للجمال، في المفهوم الأول، يعني "الجمال" نجاحًا استطيقيًا، وفي المفهوم الثاني يعني فقط نوعًا معينًا فقط من النجاح الجمالي، فهناك أعمال فنية نراها تتفرد عن كل الأعمال الأخرى بما تتمتع به من جمال نقي – وهي أعمال "تحبس أنفاسنا"، مثل لوحة "ميلاد فينوس" (Birth of Venus) لبوتيتشيلي (Botticelli)، وقصيدة "غنوة للعندليب" (Ode to a Nightingale) للشاعر كيتس (Keats) أو لحن سوزانا في الحديقة في رائعة موتسارت "زواج فيجارو" (Marriage of Figaro). ومثل هذه الأعمال توصف بأنها "ساحرة"، أي أنها تتطلب مشاعر من الدهشة والتبجيل، وتملأنا ببهجة صافية تمسح ما في نفوسنا من آلام. ولأن الكلمات في سياق الأحكام الجمالية تأتي فضفاضة ومراوغة، فإننا كثيرًا ما نحتفظ بكلمة "جميلة" فقط للأعمال التي تنتمي إلى هذه النوعية، وهو ما يعني إيلاء تأكيد خاص على هذه الأعمال شديدة الإبهار. والأمر نفسه مع المشاهد الطبيعية والناس؛ حيث نرى أمثلة على الجمال النقي الحابس للأنفاس، والتي تجعلنا عاجزين عن النطق من روعتها، وتجعلنا راضين فقط على الانضواء تحت عباءتها. ونحن نطري على هذه الأشياء لجمالها "المُطلق"، وهو ما يعني ضمنًا أن الكلمات ستخذلنا إذا حاولنا تحليل تأثيرها الباهر علينا.

بل قد نذهب لأبعد من ذلك بالقول بأن هناك بعض الأعمال الفنية التي تكون جميلة "بشكل زائد عن اللازم"؛ فهي تخلب ألبابنا فيما كان يجب أن تعكر أمزجتنا، أو هي تجعلنا نعيش حالة من الخدر اللذيذ فيما كان الإجراء الصحيح معها هو تجاهلها لفظاظتها. وهذا ما يمكن أن نفعله مع أعمال مثل قصيدة "ذكرى" (In Memoriam) لتينيسون (Tennyson)، وربما أيضًا مع قصيدة "قداس" (Requiem) لفوري (Faure) – رغم أن القصيدتين تعدان إنجازات فنية رائعة.

كل ذلك يحملنا على ضرورة عدم الإسراف في الاهتمام الشديد بالكلمات، ومنها الكلمة التي تحدد موضوع هذا الكتاب (أي الجمال). إن ما يهمنا أولًا وأخيرًا هو نوع معين من الأحكام، والتي تعد الصفة (استاطيقي) هي الصفة الأكثر شيوعًا

في التعبير عنها، وبتعبير آخر، ينبغي علينا عدم الإسراف في إطلاق صفة الجمال على أي شيء، لأنه ربما تكون هناك قيمة استطيقية أرقى بكثير يتعين علينا أن نحتفظ بكلمة "جميل" للتعبير عنها. وسنكتفي هنا بالقول بأن الأهم حاليًا هو فهم الجمال في معناه العام باعتباره موضوع الأحكام الاستاطيقية.

الوسائل والغايات والتأمل:

ثمة رؤية تحظى بانتشار واسع، وهي ليست ببديهية بقدر ما هي مشروع نظرية، وهي تميز بين الاهتمام بالجمال والاهتمام بإنجاز الأشياء على أفضل وجه. إننا لا نتذوّق الأشياء الجميلة لمنفعتها فقط، بل أيضًا لما هي عليه في ذاتها – أو لما تبدو عليه في ذاتها. وكما يقول شيلر "يكون المرء في حالة جد عندما يبحث عن الخير والحقيقة والفائدة، وفقط عندما يبحث عن الجميل يكون في حالة لعب". عندما يستحوذ شيء ما على اهتمامنا وإدراكنا، وبشكل مستقل عن أي منفعة أو فائدة له، فإننا حينها نبدأ في الحديث عمّا يتمتّع به من جمال.

وكانت هذه الفكرة هي السبب الذي أدى خلال القرن الثامن عشر للتفرق المهم بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة. فالفنون المفيدة، مثل العمارة ونسج السجاد والنجارة، تنطوي على وظيفة، ويمكن الحكم عليها حسب قدرتها على تحقيق هذه الوظيفة. ولكن المبنى أو السجادة ذات الوظيفة على ضوء هذا السبب ليست جميلة، فعندما نشير إلى فن العمارة باعتباره فنًا مفيدًا فإننا إنما نؤكد على جانب آخر له – وهو الجانب الذي يكمن فيما وراء المنفعة. إن موقفنا هذا يفيد ضمنًا بأن العمل المعماري يمكن تذوقه ليس وسيلة لتحقيق هدف معين فحسب، بل أيضًا غاية في حد ذاته، وشيئًا ينطوي على معنى في جوهره. وفي تناولهم للفرق بين الفنون الجميلة والمفيدة، خطا مفكرو عصر التنوير الخطوات الأولى نحو مفهومنا الحديث عن العمل الفني بوصفه شيئًا تكمن قيمته في ذاته وليس في

هدفه أو غرضه. وكان أوسكار وايلد قد قال في هذا الخصوص إن "كل الفنون لا فائدة منها"، وهو لم يرغب في مقولته هذه إنكار ما للفنون من آثار في غاية القوة، والتي تنهض مسرحيته (سالومي) مثالاً متوهجًا على ذلك.

وعلى ضوء ما سبق نرى أن الفارق بين الاهتمام الجمالي والنفعي ليست بأكثر وضوحًا من اللغة المُستخدمة للتعبير عنه. إذن، فما الذي يقصده بالضبط من يقولون بأننا نهتم بالعمل الفني *في جوهره*، ولطبيعته الجوهرية، *وغاية في حد ذاته؟* هذه الكلمات المائلة هي مصطلحات فلسفية بحتة، وهي لا تشير لوجود فارق واضح بين الاهتمام الاستاطيقي وبين المنحى النفعي الذي تفرضه علينا احتياجاتنا العملية اليومية. وثمة حقب زمنية لم تعترف بالفارق الذي ننادي به الآن بين الفن *art* وبين الحرفة *craft*، فكلمة "شعر" *poetry* مُشتقة من الكلمة الإغريقية *poiesis*، وتعني مهارة صناعة الأشياء، وكانت الفنون *artes* الرومانية تشمل جميع الحِرف العملية المفيدة. وإذا أخذنا بديهيتنا الثانية عن الجمال بقدر معين من الجدية فإن هذا يعني أن نتشكك في فكرة الجمال بالكامل باعتبارها مجالا منفصلاً تمامًا عن الأهداف الدنيوية بجوانبها التطبيقية.

وربما لا يكون هناك داع لهذا القلق، فحتى ولو لم تتضح لدينا الرؤية بعد بخصوص المقصود بالقيمة الجوهرية، فإننا لا نجد صعوبة في فهم من يصف صورة أو قطعة موسيقية تعجبه بأن في وسعه أن ينظر إليها أو يسمعها أبد الدهر دون أن يملّ منها، وأنها لا تحمل له هدفًا غير ذاتها.

الرغبة في الفريد:

هب أن راشيل أشارت إلى ثمرة خوخة في طبق وقالت "أريد هذه الخوخة"، وهب أنك أعطيتها خوخة أخرى من الصحن نفسه وردت عليك قائلة: "لا، أريد هذه الخوخة هناك"، لعلك ستدهش لهذا القول، فأي ثمرة خوخة ناضجة أخرى

ستؤدي الغرض نفسه بالتأكيد إذا كان الهدف منها هو تناولها. ولنفترض أن راشيل قالت: "هذه هي الثمرة التي أريدها. لا أريد تناولها، إنني أريدها هي ولا أريد غيرها"، فترى ما الذي يجعل راشيل تنجذب إلى هذه الخوخة؟ ما الذي يفسر قولها بأنها تريد هذه الخوخة تحديدًا ولا خوخة غيرها؟

من بين ما يمكن أن يفسر لنا هذه الحالة المزاجية هو الحكم الجمالي، فلربما كانت راشيل ستضيف: "أريد هذه الخوخة لأنها جميلة للغاية". إن الرغبة في شيء لجماله تعني الرغبة فيه، وليس الرغبة في فعل شيء به، كما أن الحصول على الخوخة وحملها وتقليبها ودراستها من جميع الجوانب لن يجعل راشيل تقول "حسنًا، ها هي! أنا راضية الآن". فإذا ما كانت ترغب فيها لجمالها، فلا توجد نقطة معينة يمكن عندها تحقيق إشباع هذه الرغبة، كما لا يوجد إجراء أو عملية أو أي شيء تنتهي بعدها هذه الرغبة وتذهب لحال سبيلها، فبوسعها أن ترغب في فحص الخوخة لعشرات الأسباب، أو لغير سبب على الإطلاق. ولكن الرغبة في الخوخة لجمالها ليس هو الرغبة في فحصها: وإنما هي الرغبة في تأملها – وهذا التأمل هو شيء أكثر من مجرد بحث عن المعلومات أو تعبير عن الشهوة في الشيء. فهنا نلمس رغبة دون هدف: رغبة لا يمكن إشباعها لأنه لا يوجد شيء قادر على إشباعها.

هب أن شخصا عرض الآن على راشيل ثمرة خوخ أخرى من الصحن قائلاً لها: "خذي هذه، ستكون مثل الأولى تماما". فهل ما قاله هنا يوضح عجزه عن فهم دوافعها؟ إنها مفتونة بهذه الخوخة، أي بهذه الثمرة تحديدا والتي تجدها جميلة للغاية، ولا يمكن أن يوجد بديل لها يشبع رغبتها، نظرا لأنها رغبة في شيء متفرّد، أي رغبة في هذا الشيء فقط. فإذا كانت راشيل ترغب في الثمرة لهدف آخر – أي لتناولها أو لإلقائها مثلاً على الرجل الذي يضايقها – فإن أي شيء آخر يمكن أن يحقق هذا الهدف. وفي هذه الحالة، فإن رغبتها ليست رغبة في الثمرة المتفردة، بل رغبة في أي شيء له الوظيفة نفسها.

هذا المثال يشبه مثالاً آخر ضربه فتجنشتاين **Wittgenstein** في محاضراته حول علم الجمال **Lectures on Aesthetics**، والمثال يقول إنني أجلس لاستماع إحدى رباعيات موتسارت، فإذا بصديقتي راشيل تدخل الحجرة، وتأخذ الاسطوانة وتستبدل بها أخرى – لنقل مثلاً أسطوانة لهايدن – وتقول "جرب هذه، إنها ستؤدي الغرض نفسه"، ولكن قول راشيل هنا قد أظهر أنها لا تفهم حالتي المزاجية، فمن المستحيل تلبية رغبتي في موتسارت بسماع أسطوانة لهايدن: على الرغم من أنها بالطبع قد تطمسها.

إن الأمر هنا يصعب شرحه على نحو دقيق، فربما اخترت موسيقى موتسارت بوصفها مداواة نفسية، لعلمي بأن هذه الموسيقى تحديدًا كانت تبعث على استرخائي، وربما تصلح موسيقى هايدن في تحقيق الأثر العلاجي نفسه، وربما وفق هذا المعنى تكون بديلاً جيدًا لموتسارت، ولكنها في هذه الحالة ستكون بديلا **باعتبارها علاجًا**، وليس موسيقى. واعتمادا على هذا المنطق، يجوز لي أن أستبدل بالاستماع لموسيقى موتسارت أخذ حمام دافئ أو الخروج في نزهة على جوادي، وهي علاجات لا تقل كفاءة للتوتر. ولكن موسيقى هايدن لا يمكن أن تشبع رغبتي في موسيقى موتسارت، وذلك لسبب بسيط وهو أن اهتمامي بموسيقى موتسارت هو اهتمام بهذه الموسيقى **في حد ذاتها**، وليس لأي هدف آخر تحققه.

تنبيـــــــــه:

ثمة خطورة من أن يُؤخذ التمييز الذي وضعه فلاسفة القرن الثامن عشر بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة على محمل مفرط الجدية، فقد يبدو هذا التمييز للبعض وكأنه يفيد ضمنًا أن منفعة الشيء – سيارة مثلاً أو عمارة أو أداة من الأدوات – يجب استبعادها بالكامل في أي حكم نصدره على جمال هذا الشيء،

وبالتالي يتوجب علينا لكي نعاين الجمال ونشعر به - وفق هذه النظرة الـضيقة - أن نركز على الشكل النقي للشيء وبشكل منفصل عن أي منفعة متوقعة منه، بيـد أن هذه النظرة تغفل عن أن إدراك الوظيفة هو خطـوة تمهيديـة مهمـة للتـذوق الشكلي. هب أن أحدًا وضع في يديك شيئًا لم يسبق لك أن رأيت مثله من قبل، فقـد يكون هذا الشيء سكينًا أو شيئًا لتركيب حوافر الجياد أو مبضعًا جراحيًا، أو حِليـة أو أي شيء آخر، وهب جدلاً أنه طلب منك أن تبدي رأيك في جماله، فعندها قـد تقول - ولا لوم عليك - أنك لا تستطيع أن تبدي رأيك في جمال هذا الشيء ما لـم تعرف شيئًا عن وظيفته أولاً. فإذا علمت أنه نزّاعة أحذية، فقد ترد قائلاً: نعم، إنـه جميل نوعًا إذا نظرنا إليه بوصفه نزاعة أحذية، ولكن أخشى أن أقول إنه يفتقر إلى الشكل والجمال باعتباره سكينًا.

كان المعماري (لويس سوليفان) قد ذهب لأبعد من ذلك، حيث قال بأن الجمال في المعمار (وبالتالي في الفنون المفيدة الأخرى) ينشأ عنـدما يـأتي الـشكل تاليًـا للوظيفة. بتعبير آخر، إننا نلمس الجمال في الشيء في الطريقة التي تعبر بها وظيفته عن نفسها في ملامحه الخارجية. وسرعان أن أصبح من بعـدها الـشعار الـشهير "الشكل يتبع الوظيفة" نوعًا من المانيفستو وتبنّاه جيل كامل من المعماريين وبمقتـضاه تعاملوا مع الجمال باعتباره ناتجًا ثانويًا من نواتج الوظيفة بدلاً مـن أن يكـون هـو هدفها الحاسم. (وهي رؤية مدرسة الفنون الجميلة التي كان سوليفان ثائرًا عليها).

ثمة خلاف كبير حول هذه النقطة لن تتضح معالمه إلا بالمضي قـدمًا فـي قراءة هذا الكتاب، ولكن لنضع تحذيرًا بخصوص التحذير الذي وضعناه آنفًا، وهـو أنه عندما نتحدث عن المعمار الجميل، فإن **الوظيفة تتبع الشكل**. ولكي نفهـم هـذا علينا أن نعلم أن المباني الجميلة تتغير استعمالاتها، فالمباني التي كانت لها وظيفـة في يوم من الأيام تتغير بكل بساطة. فمبنى "آيـة صـوفيا" **Sancta Sophia** فـي اسطنبول قد أنشئ في الأصل كي يكون كنيسة، ثم أصبـح لاحقًا ثكنة عسكريـة،

ثم إسطبلاً، ثم مسجدًا وأخيرًا متحفًا. والأدوار العليا في منطقة مانهاتن الجنوبية تحولت من مستودعات إلى شقق ثم إلى محال تجارية ثم (في بعض الحالات) إلى مستودعات مرة أخرى- وهي مع كل هذه التحولات قد احتفظت بسحرها وجاذبيتها وقد استطاعت أن تستمر إلى يومنا هذا تحديدًا بسبب هذه الجاذبية التي تتمتع بها. وبالطبع إن معرفة الوظيفة **المعمارية** شيء مهم لكي نحكم على الشيء الجميل بأنه كذلك؛ بيد أن الوظيفة المعمارية مُرتبطة بالهدف الجمالي: فهذا العمود هناك قد أقيم لكي يضفي مهابة على الصرح، ويسند عتبته ويرفع البناء إلى أعلى كثيرًا من مستوى مدخله، وبذلك يضفي عليه شكلاً فنيًا متميزًا في الحي الذي أقيم فيه. وبتعبير آخر، عندما نأخذ الجمال على محمل الجد، فإن الوظيفة لا تعد متغيرًا مستقلاً وسرعان ما يستوعبها الهدف الجمالي. ويؤكد لنا هذا بطريقة مختلفة استحالة النظر للجمال من منظور وظيفي بحت، فهناك دومًا ما يجعلنا ننظر إلى الجمال من أجل الجمال فحسب، وباعتباره هدفًا يتحكم في أي أهداف أخرى قد نراها للشيء.

الجمال والحواس:

ثمة مقولة قديمة تقول إن الجمال هو موضوع للحواس بأكثر منه متعة للفكر، ومن ثم يجب أن تكون الحواس مشتركة دائمًا في تذوق الجمال. وعندما بدأت فلسفة الفن تعي نفسها في بداية القرن الثامن عشر، أطلقت على نفسها كلمة استطيقا **aesthetics**، وهي كلمة مشتقة من الكلمة الإغريقية القديمة **aisthesis**، وتعني الإحساس. وعندما قال كانط إن الجميل هو ما يحقق متعة **مباشرة دون تصورات**، فقد كان يقدم زخمًا فلسفيًا مهمًا لهذا الفكر. ويبدو أن توما الأكويني هو الآخر قد تبنى هذه الفكرة، حيث عرّف الجميل في الجزء الأولى من السوما **Summa** بأنه كل ما يُمتع النظر **(pulchra sunt quae visa placent)**. ورغم ذلك، فقد عدل عن هذا القول في الجزء الثاني، ليكتب فيه "إن الجميل يتعلق فقط بالرؤية

والسمع ، لأن هاتين الحاستين هما الأكثر استخدامًا في معرفة الأشــياء مــن بــين جميع الحواس الأخرى". وهذا يدلنا على أنه لم يلجأ لقصر دراسة الجمــال علــى حاسة النظر فقط، بل وكان أقل اهتمامًا بالأثر الحسي للجميل عن اهتمامــه بدلالتــه الفكرية – حتى ولو كانت دلالة يمكن تذوقها فقط من خلال الرؤية أو السمع.

إن القضية هنا قد تبدو بسيطة: هل المتعة التي نحصل عليها من الجمال هي متعة حسية أم فكرية؟ ولكن يطالعنا سؤال آخر لا يقل أهمية ألا وهو ما الفرق بين الاثنين؟ إن متعة الحمام الدافئ هي متعة حسية، فيما متعة حل الألغــاز الرياضــية متعة فكرية. ولكن بين هاتين المتعتين آلاف المتع الأخرى التي تقــع فــي موقــع وسط، بحيث تضحى معه مسألة موقع المتعة الاستطيقية في طيف المتع الأخــرى إحدى أكثر القضايا إثارة للحيرة في مجال علم الجمال. وكان رسكين **Ruskin**، في مقتطف شهير من كتابه المعنون "رسامون محدثون" **Modern Painters**، قد ميــز بين الاهتمام الحسي بالفن، والذي أطلق عليها اســم الاســتطيقا **aesthesis**، وبــين الاهتمام **الحقيقي** بالفن، والذي أطلق عليه كلمة **theoria**، وهي كلمة إغريقية تعني التأمل، وفي هذا المقتطف لم يشأ تشبيه الفنون بالعلوم، أو إنكار أن للحــواس دورًا وثيقًا في تذوق الجمال. لقد تجنب معظم المفكرين البدعة اللغوية الجديدة لراسكين، وسعوا للاحتفاظ بمصطلح الاستطيقا **aesthesis**، بيد أنهم أقروا بأن هذا لا يدل على تبنيهم منظورًا حسيًا **بحتًا** للجمال.

عندما نطالع وجهًا جميلاً أو زهرة جميلة أو لحنًا جميلاً أو لونًا جميلاً، فإننا نطالع بالفعل موضوعات تنتمي لنوع أو لآخر من المتعة الحسية، حيث نستمتع في النهاية إما بمنظر الأشياء أو صوتها. ولكن ماذا عن الروايات الجميلة أو المــواعظ الجميلة أو النظريات الجميلة في الفيزياء أو البراهين الرياضية الجميلة؟ إننا إذا ما ربطنا جمال رواية معينة بشكل وثيق بصوتها، فلنضع في اعتبارنا جيدًا أن الرواية عندما تترجم إلى لغة أخرى فإنها تتحول إلى عمل فني مختلف تمامًا عن الروايــة

نفسها بلغتها الأصلية، وهذا يقينًا يتضمن إغفالاً للشيء الممتع في فن الرواية، وهو قصة الرواية والشكل الذي تتابع به أحداثها في عالم خيالي والتأملات التي تصحب الحبكة وتثري دلالتها.

وعلاوة على ذلك، فإذا ربطنا الجمال بشكل متعنت بالحواس، فقد نجد أنفسنا نندهش من السبب الذي حدا بفلاسفة كثيرين، بداية من أفلاطون وحتى هيجل، لاستبعاد حواس التذوق واللمس والشم من تجربة التذوق الجمالي. ألا نعرف في حياتنا كثيرًا من المشروبات التي تنتمي لفئتها الخاصة من الجمال؟ ألا توجد عطور ونكهات جميلة مثلما توجد مناظر وأصوات جميلة؟ ألا تدلنا كل هذه الأدبيات النقدية التي تتناول نقد مذاق الأطعمة والمشروبات على وجود تواز وثيق بين فنون المعدة وفنون الروح؟

سأحاول بإيجاز الرد على هذه الاستبصارات. عندما نتذوق الجانب الجمالي في قصة معينة، فإننا يقينًا نكون أكثر اهتمامًا **بما يُقال فيها** عن السمات الحسية للأصوات المُستخدمة في قولها. ورغم ذلك، فإذا تم اختزال الروايات والقصص إلى ما فيها من معلومات فقط، فلن يكون هناك معنى ولا متعة من الرجوع بين الفينة والأخرى لإعادة قراءة بعض المقتطفات الممتعة منها، والتلذذ بأفكار معينة منها وهي تتخلل مشاعرنا. إن الترتيب الذي ينساب به السرد القصصي، وعنصر التشويق والإثارة، والتوازن بين السرد والحوار، وبين السرد والحوار من جهة وتعليق الروائي من جهة أخرى – جميعها سمات حسية، من ناحية أنها تعتمد على التوقع ثم تحرير الأفكار، والانسياب المنظم للرواية في إدراكنا. وإلى هذا القدر تكون الرواية موجهة إلى الحواس – ولكن ليس باعتبارها موضوعًا للبهجة الحسية، على نحو ما تفعله قطعة شيكولاتة مثلاً أو زجاجة مشروب لذيذ، ولكن باعتبارها مقدمة **من خلال** الحواس، **وإلى** العقل.

تأمل مثلاً واحدة من القصص القصيرة التي خطها الكاتب الروسي الكبير أنطون تشيخوف، وستلمس بنفسك أنه لا أهمية على الإطلاق لكون العبارات المترجمة للقصة ليس لها الشكل الصوتي لعبارات القصة الأصلية في لغتها الروسية. ومع ذلك، فإنها تغدق على خيالنا بنفس الصور والأحداث في نفس التتابع الموحي الجذاب، وتظل مثقلة بالقدر نفسه من الأفكار وتلعب معنا لعبة الاختفاء والتورية، ولا تزال أحداثها تتابع قائمة على نفس منطق الأشياء المشاهدة بدلاً من اختزالها لنا. إن فن تشيخوف يرصد الحياة كما تحياها شخصياتها، وتقوم بتكثيفها على هيئة صورة ثرية مثقلة بالمحتوى الدرامي، كما تعكس قطرة الندى منظر السماء الفسيحة. وبعد انتهائنا من قراءة كل قصة، فإننا نبني في خيالنا عالمًا يستمد ملامحه من المناظر والأصوات التي تخيلناها في أثناء قراءتنا لها.

أما بالنسبة لحاستي التذوق والشم، فيبدو لي أن الفلاسفة كانوا على حق في طرح هذه الحواس على هامش اهتمامنا بالجمال. فحواس التذوق والشم لا تملك القدرة على تحقيق نوعية التنظيم المنهجي الذي يقوم بتحويل الأصوات إلى كلمات ونبرات. إن بوسعنا الاستمتاع بهما بالتأكيد، ولكن على نحو حسي لا يحقق أي إثارة لخيالنا أو أفكارنا، فيما غير كافيين فكريا لإثارة اهتمامنا بالجمال.

كانت هذه مجرد إشارات هدفها الوصول بكم لنتائج أرى أنها تحتاج لمناقشات أكثر مما تستوعبه مساحة هذا الكتاب. إنني أرى أنه، وبدلاً من التأكيد على الطبيعة "المباشرة" و"الحسية" و"الحدسية" لتجربة التذوق الجمالي، فإن علينا أن نركز على الأسلوب الذي يطالعنا به الشيء الجميل فيها. فعندما نشير إلى الطبيعة "الاستطيقية" لاستمتاعنا بالجمال، فنحن إنما نشير إلى **عملية عرض وتقديم presentation**، عنه إلى **عملية إحساس sensation**، تجري في أذهاننا.

المصلحة المتزّهة عن المصلحة!

إذا وضعنا هذه الملاحظات جنبًا إلى جنب مع بديهياتنا الست يمكننا الخروج بنتيجة مؤقتة، وهي أننا نصف الشيء بأنه جميل عندما نستمد المتعة من تأمله كشيء متفرد لا يمكن إحلاله أو استبداله ومن تأمله في حد ذاته وفي **صورته التي يتجلى عليها**. وهذا ينطبق حتى على أشياء مثل المشاهد الطبيعية والشوارع، والتي ليس لها طابع فردي بل تجمعات غير محدودة من المفردات والنهايات. مثل هذه الكيانات المعقدة يتم تأطيرها، لم شتاتها، وتوحيدها باعتبرها كيانًا واحدًا عبر الاهتمام الاستطيقي بها.

إن من الصعب أن نحدد تاريخًا دقيقًا لنشأة علم الاستطيقا المعاصر، بيد أنه مما لا شك فيه أن موضوع هذا العلم قد خطا خطوات هائلة مع كتاب "خصائص" **Characteristics** الذي أصدره إيرل شافتسبري في عام ١٧١١، وكان أحد تلاميذ الفيلسوف العظيم جون لوك، وأحد أبرز كتّاب المقالات في القرن الثامن عشر. وفي كتابه، شرح شافتسبري السمات الخاصة للأحكام الجمالية من حيث التوجه **المنزه عن المصلحة disinterested** للشخص الذي تصدر عنه هذه الأحكام، ووفق هذه النظرة فإن الاهتمام بالجمال يعني طرح كل الاهتمامات الأخرى جانبًا، والتفكر في الشيء وحده. وقد اقتبس كانط هذه الفكرة (نقد الحكم، ١٧٩٥)، ليبني على مفهوم التنزيه نظرية استطيقية مثقلة بالأفكار، وفيها يرى كانط أن نظرتنا للأشياء – والبشر – تكون غير منزهة عندما نستخدمها لإشباع أحد اهتماماتنا، مثلما يحدث عندما نستخدم مطرقة لدفع مسمار في الحائط أو نستعين بشخص لنقل رسالة. والحيوانات لها هذا الميل: ففي كل شيء تكون مسوقة برغباتها واحتياجاتها وشهواتها، وتتعامل مع الأشياء والحيوانات الأخرى بوصفها أدوات لإشباع هذه الاحتياجات. أما نحن البشر فقد وُهبنا القدرة على التمييز في تفكيرنا وسلوكنا بين

الأشياء التي تعد وسائل لنا لنيل بعض الأهداف، وبين الأشياء التي نعتبرها **غايات في حد ذاتها**. فنحن إزاء بعض الأشياء تكون لنا مصلحة لا تحكمها أي مصلحة، ولكنها مصلحة تكون **مكرسة** للشيء بالكامل.

ويأتي أسلوب كانط في التطلع إلى الأمر ليثير بعض الجدل، ولأسباب ليس أقلها أن كانط - كما هو الحال في جميع كتاباته - يحاول إغراءنا بشكل ماكر لتبني منظومة فكرية لها تداعيات واسعة النطاق على كل الأشياء التي نفكر فيها. ومع ذلك، بوسعنا أن نتفهم الغاية التي يريد الوصول إليها بأن نضرب مثالاً. فلنتخيل امرأة تهدهد طفلها، وتنظر إليه وعينيها تنطقان بالحب والفرحة. بالطبع لا نستطيع أن نقول إن لدى هذه الأم مصلحة أو اهتمام يشبعه هذا الطفل، وكأن الأمر لا يختلف معها إن أعطاها أحدهم طفلاً آخر غير طفلها. فهذه المرأة ليس لديها مصلحة يحققها هذا الطفل، كما أنه ليس لديها **غاية** معينة يعد هذا الطفل **وسيلة** لتحقيقها. إن الطفل نفسه هو مصلحتها - فهي تحبه لذاته وبشكل متجرد من أي مصالح أخرى. فإذا كانت هذه المرأة مسوقة بدافع ما - ولنقل اهتمامها مثلاً بإقناع أحد الأشخاص لتوظيفها جليسة أطفال - فعندها لا يعد هذا الطفل في حد ذاته هو محل اهتمامي الكامل والنهائي، فأي طفل آخر يمكنه إحداث ضوضاء مشابهة أو ترتسم على وجهه التعبيرات نفسها كان ليؤدي الغرض دون خسارة تُذكر. إن إحدى علامات النظرة المنزهة للشيء هي عدم رؤيته باعتباره شيئًا ينتمي لمجموعة من البدائل التي يمكن لأي منها أن يحل محله بكل بساطة. ومن الواضح في مثالنا السابق أنه لم يكن ليسع أي طفل آخر أن "يؤدي الغرض نفسه" لتلك الأم الشغوفة بهذا المخلوق المحمول بين ذراعيها.

المتعة المنزّهة:

إن النظر بشكل منزه من المصلحة لأي شيء لا يعني بالضرورة ألا تكون لك مصلحة به، بل تعني الاهتمام به ولكن بأسلوب وطريقة معينين. فنحن غالبًا ما

نقول على الأشخاص الذين يمدون يد المساعدة للآخرين في أوقات المحن إنهم يتصرفون بشكل منزه - ونعني بذلك أنهم غير مدفوعين بالمصلحة الذاتية أو بأي مصلحة خلاف رغبتهم في تقديم المساعدة في حد ذاتها، لذا فيمكننا القول دون أن نخشى شيئًا أن لدى هؤلاء **اهتمامًا منزّهًا** (أو مصلحة مُنزّهة من المصلحة). ولكن كيف يتحقق هذا؟ كانت إجابة كانط هي بعدم إمكانية ذلك إذا كانت مصالحنا جميعها تحددها رغباتنا: وذلك لأن أي مصلحة تنبع من رغبتي إنما تنزع لإشباع هذه الرغبة، وما الرغبة إلا اهتمام المرء **بنفسه**. بيد أن المصالح يمكن أن تكون منزهة عندما تنبع من العقل وحده.

وبأسلوبه هذا المثقل بالقضايا الجدلية، لا يجد كانط غضاضة في أن يقودنا إلى نتيجة لا تقل جدلا وإدهاشا. فهو يرى أن هناك نوعًا من المصلحة المنزهة (أو المصلحة التي لا تقف وراءها مصلحة!)، وهي مصلحة في العقل: أي ليست مصلحة في ذواتنا، ولكن مصلحة واهتمام بالعقل الكائن داخل هذه الذوات. تلك هي الطريقة التي يشرح بها كانط لنا فكرته عن الدوافع الأخلاقية. فعندما أطلب من نفسي ليس ما أرغب في فعله ولكن ما يجب عليّ فعله، فأنا بذلك أتسامى عن نفسي، وأضع نفسي في موضع المحكّم الحيادي، ويأتي الدافع الأخلاقي عندما أطرح جميع اهتمامي ومصالحي جانبا، وأتأمل في الموضوع الذي أمامي متوسلاً في ذلك بالعقل وحده - وهو ما يعني التوسل باعتبارات يمكن لأي كائن عاقل تقبلها بالقدر نفسه. ونتيجة لتبني هذا الموقف المنزه، نكون مسوقين رغمًا عنا - وفقًا لكانط - لهذا الدافع المطلق الذي يخبرنا أن نتصرف فقط بناء على هذه القاعدة والتي بوسعنا سكها بوصفها قانونا ينطبق على الكائنات العاقلة كافة.

ورغم ذلك، فإن الدافع الأخلاقي **ينطوي على مصلحة**: فمصلحة العقل هي أيضا المبدأ الذي يحدد حركة إرادتي. فأنا أوطن نفسي على فعل شيء ما، وأن أفعل ما يقوله العقل - وهذا هو معنى كلمة "ينبغي". ففي حالة الحكم على الجمال، فأنا منزه بشكل تام، وأتجرد من جميع الاعتبارات وأتوجه بكياني كله نحو الشيء أمامي ومعطلاً كل رغباتي ومصالحي وأهدافي.

وتبدو هذه الفكرة الصارمة عن التنزه وانعدام المصلحة وكأنها تهدد أولى بديهياتنا عن الارتباط بين الجمال والمتعة. فعندما تمتعني تجربة ما تتولد لديّ الرغبة في تكرارها، وهذه الرغبة تنشأ بوصفها مصلحة في هذا الشيء. "فما الذي نقصده إذن بكلمة **متعة** منزهة؟ كيف يكون للعقل متعة" داخلي؟ وإلى من تنتمي هذه المتعة أصلاً؟ إننا يقينًا ننجذب للأشياء الجميلة كما ننجذب لمصادر الإمتاع الأخرى، والتي تكون المحرّك فيها المتعة التي تجلبها. إن الجمال ليس مصدرًا للمتعة المنزهة، ولكنه ببساطة موضوع مصلحة شاملة: وهي المصلحة التي لنا في الجمال، وفي المتعة التي يحققها هذا الجمال.

إن بوسعنا أن نتعاطف مع فكرة كانط بشكل أكبر فقط إذا ميزنا بين أنواع المتع، فللمتعة أنواع كثيرة، وهذا ما نراه عند مقارنة المتعة التي يجلبها لنا تعاطي مخدر ما، ومتعة احتساء مشروب لذيذ، ومتعة أن يجتاز ابنك امتحاناته بتفوق ومتعة الرسم أو متعة الاستماع لقطعة موسيقية. عندما يخبرني ابني أنه حصل على جائزة لتفوقه في الرياضيات بالمدرسة فإنني أشعر بالمتعة: ولكن متعتي هنا هي متعة ناجمة عن مصلحة، ذلك أنها تنشأ من إشباع مصلحة لديّ – وهي مصلحتي الأبوية في نجاح أبنائي. وعندما أقرأ قصيدة، فإن متعتي هنا تعتمد على عدم وجود مصلحة أخرى غير مصلحتي في هذه القصيدة وحدها وفي حد ذاتها. وبالطبع فإن كل المصالح الأخرى تصب في مصلحتي في القصيدة: فمصلحتنا في الاستراتيجية العسكرية يجذبنا إلى الإلياذة، ومصلحتنا في الحدائق تجذبنا إلى الفردوس المفقود. ولكن متعتي بجمال قصيدة هي نتيجة مصلحة فيها في حد ذاتها، وليس في شيء سواها.

ربما كنت مضطرًا لقراءة القصيدة لاجتاز اختبارًا من الاختبارات. وفي هذه الحالة فإنني أشعر بمتعة قراءتي لها، ولكن هذه المتعة مرة أخرى هي متعة ذات مصلحة، وهي تنبع من مصلحتي في **أن أكون قد قرأت** القصيدة، وأكون هنا سعيدًا

لأنني قد قرأت القصيدة: وكلمة "لأنني" هنا تلعب دورًا شديد الأهمية في تحديد طبيعة متعتي. إن لغتنا تعكس بشكل جزئي هذا التعقيد في مفهوم المتعة: فنحن نميز بين المتعة "من" **from**، والمتعة "في/بـ" **in** والمتعة "في أن/لأن" **that**. وقد عبر (مالكولم بود) عن هذه الجزئية عندما قال إن المتعة المنزهة من المصلحة لا تكون أبدًا استمتاعًا بحقيقة معينة. كما أن تمتعي بالجمال – وكما قلت سابقًا – ليس حسيًا بشكل تام، على غرار متعة الحمّام الدافئ، حتى على الرغم من أنني أستمتع "بـ" الحمام الدافئ، وهي متعة لا تشبه بالطبع المتعة الناجمة عن استنشاق الكوكايين، والتي ليست استمتاعًا "بـ" الكوكايين، ولكنه مجرد متعة "من" الكوكايين.

إن المتعة المنزهة هي نوع من التمتع "بـ" الشيء، ولكنها تتركز على موضوع هذه المتعة وتعتمد على الفكر: حيث يكون لديها "قصدية" **intentionality** خاصة، إذا شئنا استخدام المصطلح التقني لذلك. إن استمتاعنا بالحمام الساخن لا يعتمد على فكرتي عن الاستحمام، ومن ثم فلا يمكن أن نخطئ تحديده. أما المتع القصدية فتكون في المقابل جزءًا من الحياة المعرفية: فاستمتاعي بمشهد ابني وهو يفوز في مسابقة القفز الطويل يتلاشى عندما أكتشف أنه لم يكن ابني الذي فاز ولكن طفلاً آخر يشبهه. لقد كانت متعتي الأولية خطأ، ومثل هذه الأخطاء يمكن أن تتأصل في أعماقنا، مثلما حدث مع متعة (لوكريتيا) عندما احتضنت الرجل الذي كانت تعتقد أنه زوجها، فإذا بها تكتشف أنه المجرم المغتصب (تاركين).

إن المتع القصدية إذن تشكل فئة فرعية من المتع ولها خصائصها المدهشة، وهي تكون كائنة بالكامل في حياة الذهن، ويمكن جعلها حيادية بالمناقشة والحجة، كما يمكن تضخيمها بتكثيف الاهتمام بها. وهي لا تنشأ على نحو ما تنشأ متع الطعام والشراب، أي من المعطيات الممتعة للحواس، ولكنها تلعب دورًا حيويًا في مزاولتنا لحياتنا المعرفية والعاطفية، ويأتي استمتاعنا بالجمال مشابهًا لذلك،

ولكنه ليس قصديًا، بل هو تأملي، وهو يتغذى على الوجود الحاضر للشيء، ويجدد نفسه باستمرار من هذا المصدر.

إن استمتاعي بالجمال إذن مثل الهبة التي نقدمها للشيء، ويكون هذا الشيء في المقابل هو الهدية التي تُقدّم لنا، وهو في هذه الناحية يشبه المتعة التي يشعر بها الناس في صحبة أصدقائهم. وعلى غرار الاستمتاع بالصداقة، ينطوي الاستمتاع بالجمال على **حب ورغبة في الاستطلاع**: حيث يسعى الإنسان لفهم ما يستمتع به وتذوق ما يغدق عليه من فهم، وهنا ينحو لأن يكون حُكمًا له صلاحياته الخاصة. وعلى غرار كل حُكم عقلاني، فإن هذا الحجم يجعل ما هو ضمني ومستتر جذابًا لمجتمع الكائنات العاقلة. هذا ما كان يقصده كانط عندما قال – متحدثًا عن الحكم الذوقي – إنني "ملتمس للاتفاق"، ومعبّرًا عن حكمي ليس باعتباره حكمًا خاصًا بي، ولكن باعتباره حُكمًا مُلزمًا ستوافق عليه كل الكائنات العاقلة ما دام فعلوا ما أفعله ونحّوا مصالحهم جانبًا.

الموضوعية:

إن مقولة كانط السابقة لا تعني أن الحكم الذوقي مُلزم للأشخاص كافة، ولكنه يعني فقط أن الحكم **مطروح بهذه الصفة وباعتباره كذلك** فعلاً من قبل الشخص الذي يصدره. وفي هذا تلميح لشيء في غاية الإدهاش، ولكن تؤيده البديهيات التي كررتها سابقًا. فعندما أصف شيئًا ما بأنه جميل، فإنني أصف "هذا الشيء"، ولست أصف مشاعري نحوه – بمعنى أنني أطلق افتراضًا معينًا، وبشكل يبدو وكأنه يوحي بأنه إذا رأى الآخرون الأشياء بشكل صحيح، فإنهم سيتفقون معي على جمال هذا الشيء. وعلاوة على ذلك، فإن وصفي للشيء بأنه جميل له مرتبة

الحكم، وهو حكم قد يسألني الآخرون عن أسبابه، وقد لا يتسنى لي أن أعطي أسبابًا متسقة لهذا الحكم، ولكن إذا لم أستطع ذلك، فإن هذا لنقيصة تعتريني أنا ولا تعتري حُكمي، فلربما استطاع شخص آخر، أكثر حنكة في فن النقد، أن يبرر هذا الحكم الذي أصدرته. إنه أمر مثير للجدل فعلاً ألا نعرف ما إذا كانت الأسباب النقدية هي حقًا **أسباب** من عدمه. إن موقف كانط كان أن الأحكام الاستطيقية هي أحكام شاملة ولكنها ذاتية **subjective**، فهي تضرب بجذورها في تجربة الشخص الذي يصدرها، وليس في أي حجة عقلانية من أي نوع. ورغم ذلك، فلا يجب أن نغفل أن الناس يتنازعون دائمًا حول مسائل الحكم الاستطيقي، ولا يفتأون يحاولون الوصول لنوع من الاتفاق حولها، والخلافات الاستطيقية ليست خلافات مُريحة، على غرار الخلافات حول مذاق الأطعمة (وهي ليست خلافات بقدر ما هي اختلافات). فعندما ننظر لعالم المعمار، نجد أن الخلافات الاستطيقية تكون موضوعًا لإجراءات تقاضي قاسية وأحكام تشريعية صارمة.

المضي قدمًا:

لقد بدأنا رحلتنا انطلاقًا من بديهيات معينة حول الجمال، ثم عرجنا نحو إحدى النظريات – وهي نظرية كانط – وهي بعيدة عن الطابع البديهي التقليدي؛ حيث أتت مثقلة بقضايا مثيرة للجدل في محاولتها لتعريف الحكم الاستطيقي وإعطائه دورًا مركزيًا في حياة الكائنات العاقلة. وأنا لا أقول إن نظرية كانط صحيحة، بيد أنها تمنحنا نقطة انطلاق مثيرة لموضوع لا يزال إلى يومنا هذا مثار جدل على نحو ما كان أيام كانط عندما كتب مسودة كتابه الثالث عن النقد. والشيء الصحيح يقينًا في حجج كانط، هو أن المرور بالتجربة الجمالية، وعلى غرار

الأحكام التي تصدر بشأنها، هو امتياز حصري للكائنات العاقلة. فنحن الكائنات الوحيدة – والتي تمتلك لغة ووعيًا بالذات وعقلاً عمليًا وقدرة على وضع الأحكام الأخلاقية – التي بوسعها أن تتطلع للعالم بهذا الشكل اليقظ والمنزه عن المصلحة، بأن تتوجه بكيانها ناحية الشيء وتستمتع به في حد ذاته.

وقبل أن نمضي قدمًا، من المهم أن نتطرق لمسألتين حاولت تفادي الحديث عنهما حتى الآن: الأولى هي مسألة الأصول التطورية للحس الجمالي، أما المسألة الثانية فتتعلق بموقع الجمال بالنسبة للرغبة الجنسية.

الفصل الثاني

الجمال البشري

وضعت يدي في الفصل الأول من هذا الكتاب على حالة إدراكية – لها دور في مواجهتنا للجمال – وحكم بدا مضمرًا في تلك الحالة. وقمت بتحليل تلك الحالة من منطلق تبيان كيف يمكنها أن تفسر سمات بسيطة في الجمال نقر نحن جميعا بكونها صحيحة. وكان برهاني يتمحور حول الاختلافات والملاحظات التي يفترض أن تكون ظاهرة لعيان كل من يفهم المصطلح المستخدم في التعبير عنها. أما السؤال الذي علينا أن نتناوله الآن فيتعلق بإذا ما كان لهذه الحالة العقلية أساس عقلاني، وإذا ما كانت تبوح لنا بأي شيء عن العالم الذي نعيشه، وإذا ما كان الدخول في تلك الحالة جزءًا من إشباع إنساني أم لا. تلك ستكون المقاربة الفلسفية لموضوعنا.

على أن هذه ليست بمقاربة عالم نفس ثوري الأفكار، يقول بأن أفضل وسيلة لفهم حالاتنا العقلية هي تحديد أصولها التي تطورت عنها، وما قد تسهم هي (أو صور سابقة أخرى لها) به في الاستراتيجيات الوراثية لجيناتنا. فما الوسيلة التي تمكن الكائن من نقل موروثاته الجينية؟ أهي ممارسة وجدانياته على الأشياء الجميلة؟ إن هذا السؤال العلمي – أو الذي يبدو علميا – يعتبر بالنسبة للعديد البقيّة ذات المغزى لعلم الجمال – السؤال الوحيد الباقي الآن، فيما يتعلّق بطبيعة أو قيمة شعور الجمال.

هناك خلاف بين علماء النفس الارتقائيين، بين أولئك الذين يقرون بإمكانية الانتقاء الجماعي، وأولئك، أمثال ريتشارد دوكينز، الذين يصرّون على أن الانتقاء يحدث في مستوى الكائن الحي الفرد، هذا لأن تلك الجينات تعيد إنتاج نفسها فيه، وليس في المجموعة. ودون تحيّز لطرف في هذا الخلاف، فبوسعنا أن نميز نوعين

واسعي النطاق من الاستطيقا التطوّرية؛ نوع يظهر مزية المجموعة التي ترتبط بالحس الاستطيقي، ونوع يقول بأن الأفراد الذين وهبوا الاهتمام بالجماليات يمتلكون مقدرة متطورة على نقل جيناتهم.

قدمت النوع الأول من النظرية عالمة الأنثروبولوجي إيلين ديسانايكي **Ellen Dissanayake**، حيث تقول في كتابها بعنوان **الاستطيقا الإنسانية** بأن الفنون والاهتمام بالجمال أمر يعود إلى الطقوس والاحتفالات – أفرع من الحاجة الإنسانية إلى "صنع شيء خاص" وإلى استخلاص الأشياء والأحداث والعلاقات الإنسانية من الحياة الاعتيادية لجعلها محور اهتمام جمعي. يعزز "صنع الخاص" هذا من التماسك الجمعي، كما يؤدي بالناس إلى أن يتعاملوا مع تلك الأشياء المهمة لبقاء المجتمع – سواء كان هذا الشيء زواجا أم أسلحة، جنائز أم مكاتب – على أنها أشياء ذات طابع عام، وفيها ما يحميها من التجاهل والإهمال والتآكل الوجداني. يفسر تلك الحاجة المترسخة "لصنع الخاص" الميزة التي أسبغتها على المجتمعات البشرية، وأدت إلى تماسكهم وقت الخطر، وعززت من ثقتهم التوالدية في أزمنة السلم والازدهار.

هذه النظرية لافتة وتحوي عناصر صحة لا شك فيها؛ غير أنها تقصر بشكل كبير عن تفسير ما هو مميز في الاستطيقا. فمع أن الإحساس بالجمال قد "يتأصل" في حاجة جمعية "لصنع الخاص"، غير أن الجمال نفسه نوع خاص من الخاص، ولا يمكن خلطه بالطقوس أو الاحتفالات أو المراسم، حتى وإن امتلكت تلك الأشياء الجمال أحيانا. فالفائدة التي تعود على مجتمع عبر تلك الحفاوة الطقوسية بالأشياء المهمة يمكن أن تعود عليه دون إحساس المجتمع بالجمال. وهناك سبل عدة يمكن للناس بها أن يجنبوا أشياء بعيدا عن الوظائف الاعتيادية، وأن يضفوا عليها عبقا ثمينا من خلال الفعاليات الرياضية، مثلا، على غرار الألعاب التي وصفها هوميروس، أو من خلال الطقوس الدينية؛ حيث يتم استحضار

مهابة الآلهة لحماية أي ما تمثله المؤسسة أو الممارسة التي تحتاج إلى اعتماد جمعي لها. والأنثروبولوجيا ترى في الرياضة والدين حسًا جماليا وثيقا، غير أن الفلسفة ترى أن الفوارق هنا لا تقل أهمية عن عناصر الارتباط. فالناس حينما تصف كرة القدم بأنها "اللعبة الجميلة"، فإنهم يفعلون ذلك من وجهة نظر المتفرج، وباعتبارها ظاهرة جمالية من نوع ما. بينما الرياضة في حد ذاتها، باعتبارها ممارسة تنافسية تعتمد على المهارة والقوة، مميزة بالضرورة عن كل من الفن والدين، ولكل ظاهرة من الظواهر الثلاث معناها الخاص في حياة الكائنات العاقلة.

ومن الممكن أن نعترض عن النظرية التي طرحها جيفري ميللر **Geoffrey Miller** في كتابه رفقة العقل **The Mating Mind**، ووافقه عليها ستيفن بنكر **Steven Pinker** في كتابه كيف يعمل العقل **How the Mind Works**؛ حيث تقول هذه النظرية بأن الإحساس بالجمال نابع من عملية الانتقاء النوعي – وهو اقتراح يعود أصله إلى داروين في "أصل الإنسان". والنظرية، كما طرحها ميللر، تذهب إلى أن الإنسان حينما يهتم بتزيين ذاته فإنه يفعل نفس ما يفعله الطاووس حينما يستعرض ذيله، فهو يشير إلى لياقته التناسلية، وهو الأمر الذي تتجاوب معه الأنثى على النحو نفسه الذي تتجاوب به أنثى الطاووس (حتى ولو كان من المحال أنها تفعل ذلك عن دراية) بالنيابة عن جيناتها. وبطبيعة الحال فإن النشاط الاستطيقي أشد تعقيدا من الاستعراضات الغريزية للطيور؛ فالرجال لا يتزينون بريش أو بوشم فحسب، بل يرسمون لوحات، وينظمون الشعر، وينشدون الأغاني. على أن جميع تلك الأشياء علامات قوة وأصالة وبراعة فائقة، وبالتالي فهي مؤشرات موثوقة على لياقته التناسلية، بينما تتملك النساء الرهبة والإعجاب والرغبة عن طريق تلك اللمحات الفنية، وهكذا تأخذ الطبيعة مجراها نحو الانتصار المتبادل للجينات التي تحمل رسائلها الباقية.

غير أنه من الواضح أن الأنشطة الشاقة التي تقصر عن الإبداع الفني تسهم بالقدر نفسه في مثل تلك الاستراتيجية الجينية. ومن ثم لن يمكننا التفسير، حتى لو

صح، من تحديد ما يتعلق بالنزوع نحو الجمال. فحتى لو كان لـذيل الطـاووس و"فن فوجو" أصلا مشتركا، فإنهما مختلفان من ناحيـة الإدراك الجمـالي لهمـا. وينبغي أن يكون واضحا مما طرحته في الفصل الأول أن الاهتمامات الاسـتطيقية أمر يقتصر على الكائنات العاقلة وحدها، وأن تلك العقلانية مطلوبة في الجمال كما هي في الحكم الأخلاقي والمعتقد العلمي.

نقطة منطقية:

قد يكفي النزوع نحو الجمال أن يدفع امرأة إلى أن تنتقي رجلا بسبب لياقتـه التناسلية؛ إلا أن هذا ليس بالشرط الضروري، فمن الممكن أن تحدث عملية الانتقاء الجنسي من دون طريقة التركيز على فرد آخر بعينه. وهكذا، ولأننا لا يمكـن أن نستدل على ضرورة النزوع نحو الجمال في عملية الانتقاء الجنسي، لا يمكننـا أن نستخدم حقيقة الانتقاء الجنسي باعتبارها تفسيرًا نهائيا للنـزوع نحـو الجمـال، أو وسيلة لسبر أغوار ما نعنيه بالنزوع هنا. إننا بحاجة إلى إضافة أمر آخـر، وهـو أمر يتعلق بخصوصية الحكم الاستطيقي، إذا كان لنا أن نكوّن صورة واضحة عن مكانة الجمال وتجاوبنا معه في تطور جنسنا البشري. وينبغي لهـذا الأمـر الـذي سنضيفه أن يتعامل بجدية مع تلك الحقائق: إن الرجل يعجب بالمرأة لجمالها بالقدر نفسه، إن لم يكن أكثر، الذي تعجب به المرأة بالرجل؛ والمرأة بدورها نشطة فـي إنتاج الجمال، سواءً في الفن أو في الحياة العادية؛ والناس تربط بين الجمال وأرقى مساعيهم ومطامحهم، ويصيبهم الاضطراب عند غيابه، ويعتبرون مقياس الاتفـاق الاستطيقي ضروريًا في حياة المجتمعات. وبينمـا تقـدم الأشـياء التـي تحتمـل السيكولوجيا التطورية للجمال صورة للإنسان والمجتمـع الإنـساني ذات عنـصر استطيقي خال من القصد، ويستبدل بتعميمات مبهمة تغفـل عـن مكانــة الحكـم الاستطيقي في حياة الكائن العاقل.

ومع ذلك، وحتى إذا كان التفسير الذي طرحه ميللر يلقي بقليل من الضوء على النزوع الذي سعى إلى شرحه، فمن المعقول أن نعتقد بوجود صلة ما بين الجمال والجنس. وربما نحن مخطئون في البحث عن صلة سببية بين هذين الجانبين للاشتراط الإنساني. وربما كان الارتباط بينهما أشد مما نعتقده. وربما كان الأمر مثلما ألح أفلاطون على إثباته، من أن النزوع نحو الجمال هو العنصر المحوري في الرغبة الجنسية. ولو صح ذلك، فلابد أن له تبعات ليس فقط بالنسبة لفهم الرغبة، ولكن كذلك بالنسبة لنظرية الجمال. وينبغي على وجه التحديد أن تشكك في الرأي القائل بأن توجهنا نحو الجمال توجه لا مصلحة فيه. أهناك مصلحة أهم من الرغبة الجنسية؟

الجمال والرغبة:

لم يكن أفلاطون يكتب عن الجنس والاختلاف الجنسي على النحو الذي نفهمه في عصرنا، بل كتب عن "الإيروس"(*) **Eros**، أي الرغبة العارمة التي يرى أفلاطون أنها موجودة بوضوح بين أناس من الجنس نفسه، وخاصة شعور كبير في

(*) إيروس في الميثولوجيا الإغريقية هو الإله المسئول عن الرغبة، الحب والجنس وتمت عبادته بوصفه إله الخصوبة، المماثل الروماني له هو كيوبد. ورغم أنه لا توجد علاقة تذكر لهذا الإله بالطقوس الدينية، فإنه من الشخصيات المحبوبة في الأدب والرسم والنحت والموسيقا. وحتى بدايات الكلاسيكية اليونانية كان يُمثل بفتى جميل، من صفاته أنه يحمل سوطا أو شبكا أو يلبس صندلا. أما في الهلينية فإنه أصبح يُمثل بطفل صغير يحمل قوسا وسهاما. قد يكون السبب في هذا التجسيد هو التناقض بين براءة الطفولة و قوة الحب العنيفة. ويعتقد أن تماثيل إيروس وصوره مُنحت أجنحة لأن التقلب من صفات الحب والرغبة، ووفقا للأسطورة فإن إيروس هو ابن أفروديت (فينوس عند الرومان) من أريس (مارس عند الرومان). وقد أنجبت بسيخي من إيروس ابنتها فولوبتاس (الشهوة).. كلمة (erotic) الإنجليزية مشتقة من (eros) ومعناها جنسي أو شهواني. (المترجم)

السن بجمال شاب. وقد عرّف الإغريق "الإيروس" بكونها قوة كونية، مثل الحب الذي يراه دانتي "يحرك الشمس وبقية النجوم"، ولذلك فإن تأويل أفلاطون للجمال في محاورتي "فيدروس" و"المأدبة" ينطلق من ملاحظة بسيطة:

الجمال في شخص يحض على الرغبة.

فقد اعتقد أفلاطون أن هذه الرغبة تجمع بين كونها حقيقية وكونها نوعًا من الخطأ، ولكنه الخطأ الذي يبوح لنا بشيء مهم عن أنفسنا وعن الكون. والبعض يقول بأن الجمال ليس هو المحفز للرغبة، ولكن الرغبة هي من يستدعي الجمال – أي أن الرغبة في شخص ما تجعلني أراه جميلا أو أراها جميلة، وهي إحدى الوسائل التي يقوم من خلالها العقل، ووفق تعبير هيوم، "بفرض نفسه على الأشياء". على أن هذا لا يعكس بدقة خبرة الانجذاب الجنسي. فعيناك قد تؤسران بفتى أو فتاة جميلة، ومنذ تلك اللحظة تندلع الرغبة، وقد يكون الحال هو أن هناك صورة أخرى أشد نضجًا للرغبة الجنسية، وهي صورة ينميها الحب، وتجد الجمال في رفيق العمر حتى بعد أن تتبدد عنه سمات الشباب، ولكن المؤكد أن هذه الظاهرة بعيدة تماما عما كان يقصده أفلاطون.

كلما نظرنا في تلك المسألة وجدنا أن الملاحظة السابعة تخلق إشكالية للاستطيقا؛ فالفن يعتبر الجمال موضوع تأمل لا رغبة. ولا ينبغي أن يكون محفز تقدير الجمال الكامن في لوحة أو مقطوعة موسيقية هو الشهوة الجنسية، فحتى لو كنت أنتوي، لأسباب مالية، أن أسرق لوحة، فلا مجال لأن أتسلل خارجا من حفلة موسيقية مختلسا سيمفونية في جيبي. ألا يعني هذا أن هناك نوعين من الجمال – الجمال لدى الناس والجمال لدى الفن؟ أم أنه يعني أن الرغبة المستثارة لمرأى الجمال البشري تعد نوعا من الخطأ الذي نقترفه، وأن توجهنا نحو الجمال لابد وأن يكون تأمليا في جميع صوره؟

إيروس والحب الأفلاطوني:

لقد انجذب أفلاطون إلى الخيار الثاني؛ حيث بيَن أن "إيروس" هي أصل كل من الرغبة الجنسية وحب الجمال، فهي صورة الحب الذي يرمي إلى التوحد مع موضوعه، وصنع نسخا منه – تماما كما يصنع الرجال والنساء نسخا من أنفسهم من خلال التناسل الجنسي. وبالإضافة إلى هذه الصورة الأساسية (كما رآها أفلاطون) للحب الإيروتيكي، فإن هناك صورة أسمى، حيث لا يمتلك المرء موضوع الحب ولكن يتأمله، وحيث لا تتم عملية النسخ في إطار مادي بل في تخوم الأفكار المجردة – تخوم "المُثُل" – كما وصفها أفلاطون. والنفس حينما تتأمل الجمال تسمو من انغماسها في الأشياء الحسية المادية، وتصل متسامية إلى ما هو أعلى، حيث لا يتأمل المرء الصبي الجميل، بل مثال الجمال فيه، وهو ما يدخل النفس باعتباره ملكية حقيقية، وبالطريقة التي تسلكها الأفكار حينما تتوالد في أنفس من يفهمونها. تنتمي هذه المثل الأسمى للتوالد للطموح نحو الخلود، وهو أسمى مطمح للنفس في هذا العالم، ولكن يعوقه التقيد بنوع توالد أدنى بكثير، وهو صورة من صور قيود المكان والزمان.

يرى أفلاطون أن الرغبة الجنسية، في شكلها العادي، تنطوي على رغبة امتلاك ما هو فان عابر، وانقياد للجانب الأدنى في النفس، وهو الجانب المنغمس في الحسية والدنيوية. وحب الجمال إشارة لأنفسنا حتى تتحرر من ذلك الارتباط الحسي، وأن تبدأ في الارتقاء نحو عالم الأفكار، والمشاركة في الصورة السماوية للتناسل، ألا وهي فهم الحقائق الأزلية ونقلها. ذلك هو النوع الحقيقي للحب الإيروتيكي، ويظهر في الارتباط العفيف بين الرجل والصبي، حيث يكون الرجل معلما، متغلبا على أحاسيسه الشهوانية، ويرى جمال الصبي موضوعا للتأمل، ومثالا على زمكانية الفكرة الأبدية للجمال.

لتلك المجموعة من الأفكار تاريخ لاحق طويل. فطريقتها الطريفة للمزج بين الحب المثلي الإيروتيكي ومهنة المعلم وتحرير النفس لامست قلوب المعلمين (خاصة المعلمين الذكور) عبر القرون. وكان للحب الأفلاطوني تأثيرا هائلا على شعر القرون الوسطى وآراء المسيحية في النساء وكيفية فهمهن، ومثلت مصدر إلهام لبعض من أجمل الأعمال الفنية في التراث الغربي، بدءًا من "حكاية فارس" لتشوسر والحياة الجديدة Vita Nuova لدانتي وحتى "ميلاد فينوس" لبوتيتشيللي وسونيتات مايكل أنجلو. ولكن هناك جرعة طبيعية من الشك تدفعنا إلى الشعور بأن الرؤية الأفلاطونية تنطوي على الكثير من التفكير التواق والقليل من الحقيقة. فكيف للحالة العقلية نفسها أن تجمع بين الحب الجنسي لصبي و(بعد قليل من ضبط النفس) التأمل المستمتع في موضوع مجرد؟ الأمر أشبه بالقول بأن الرغبة في قطعة لحم مشوي تتحقق (بعد قليل من الجهد العقلي) بالتحديق في صورة بقرة.

التأمل والرغبة:

مهما كان الحال فإن من الحقيقة أن موضوع الحكم الاستطيقي وموضع الرغبة الجنسية يوصف كلاهما بالجمال، حتى ولو كانا يستثيران اهتمامين مختلفين جذريا لدى الشخص الذي يصفهما؛ فالناظر إلى وجه عجوز، مليء بالتجاعيد اللافتة وتميزه عينان رائقتان ويرتسم عليه تعبير حكيم ودود، قد يصف هذا الوجه بأنه جميل. ولكننا نفهم هذا الحكم بطريقة أخرى لو صاح شاب متلهف قائلا عن فتاة: "كم هي جميلة!". فالشاب يبحث عن الفتاة؛ يرغبها، وليس هذا فقط بمعنى الرغبة في أن ينظر إليها، ولكن هو يريد أن يحتضنها ويقبلها. وينعت الفعل الجنسي هنا بكونه "تحقق" هذا النوع من الرغبة - ولكن ليس علينا أن نعتقد أنه بالضرورة الشيء المقصود، أو أنه يحقق نهاية تلك الرغبة، بالطريقة التي يطفئ بها شرب كوب من الماء العطش.

أما في حالة العجوز الجميل، فالبحث مختلف: فليست هناك رغبة في الامتلاك أو أية وسيلة أخرى لنيل شيء من الموضوع الجميل؛ فوجه العجوز يعج بالمعاني في نظرنا، ولو بحثنا عن الرضا لوجدناه هناك، في الشيء الذي نتأمله، وفي فعل التأمل. ومن المؤكد أن من العبث الاعتقاد أن هذه هي الحالة العقلية نفسها للشاب المتلهف للفتاة. فحينما تتأمل خلال الغربة الجنسية في جمال رفيقتك، فأنت بالتالي تبتعد عن رغبتك، وتقترب من غاية أخرى أكبر ولكنها أقل حسية. تلك هي حقا الدلالة الميتافيزيقية للنظرة الإيروتيكية: البحث عن المعرفة - استدعاء للآخر حتى يتجلى في صورة حسية نعرفه من خلالها.

وعلى الجانب الآخر، فإن الجمال وبلا شك يحفز الرغبة في لحظة الاستثارة. فهل تتوجه رغبتك نحو جمال الآخر؟ هل هي رغبة فعل شيء مع هذا الجمال؟ ولكن ما الذي يمكنك أن تفعله مع جمال شخص آخر؟ إن الحبيب الذي أشبع رغبته مثله مثل الذي يراقب من بعيد في محدودية القدرة على امتلاك جمال المحبوب. تلك واحدة من الأفكار التي ألهمت أفلاطون نظريته. فدافعنا في الانجذاب الجنسي هو شيء يمكننا تأمله ولكن ليس امتلاكه. فمن الممكن أن نستنفد رغبتنا وأن تنطفئ مؤقتا، ولكنها لا تستنفد بامتلاك الشيء المتسبب فيها، والذي يبقى دوما بعيدا عن متناولنا، ملكية لا يمكن التشارك فيها.

الموضوع الفردي:

تعيدنا نظريات أفلاطون إلى الفكرة الصعبة حول الرغبة في الفرد. فلنفرض أنك ترغب في كوب ماء، فلا يوجد في هذه الحالة كوب ماء بعينه ترغبه، فأي كوب ماء سوف يفي بالغرض - بل يمكن أن يكون الماء داخل أي وعاء آخر. وهناك شيء تود أن تفعله بالماء - أن تشربه. بعد ذلك تكون قد أشبعت رغبتك، وصارت شيئا من الماضي. تلك هي الطبيعة المعتادة لرغباتنا الحسية: ففي غير

معروفة سلفا، وهي موجهة إلى فعل بعينه، وتشبع بالفعل الذي يضع نهاية لها. لا ينطبق أي من تلك الأمور على الرغبة الجنسية؛ فالرغبة الجنسية محددة: فهناك شخص بعينه ترغبه. ولا يمكن استبدال بشخص آخر كموضوعات للرغبة الجنسية، حتى ولو كانوا على قدر متساوٍ من الجاذبية. ويمكن أن ترغب في شخص ثم في آخر ـ ولكن ليس ممكنا أبدا أن ترغب في كليهما في الوقت نفسه. ولكن لا يمكن أن تشبع رغبتك لجون أو ماري من خلال ألفريد وجين: حيث إن كل رغبة مختصة بموضوعها، فهي رغبة في ذلك الشخص بوصفه الفرد بعينه، وليس مثالاً لنوع عام، حتى ولو كان "النوع" ـ على مستوى آخر ـ هو كل شيء. فرغبتي في "هذا" الكوب من الماء يمكن أن تشبع من خلال "ذلك" الكوب، لكونها لا تتمحور حول هذا الماء بعينه، ولكن حول ماهية الماء.

وأنت قد تتحرر في ظروف معينة من رغبتك في شخص ما من خلال ممارسة الحب مع شخص آخر، ولكن هذا لا يعني أن الشخص الثاني قد أشبع الرغبة التي تركزت على الشخص الأول، فلا يمكن أن تشبع رغبة جنسية باستبدالها بها أخرى، بالطريقة نفسها التي لا يمكنك بها أن تشبع رغبتك للتعرف على نهاية رواية بأن تستغرق في مشاهدة فيلم سينمائي.

ولا يوجد شيء بعينه ترغب في أن تفعله مع الشخص الذي ترغبه يمثل المحتوى الكامل لشعورك. هناك الفعل الجنسي بطبيعة الحال: ولكن يمكن أن تكون هناك رغبة دون الرغبة في ذلك الفعل، والفعل لا يشبع الرغبة أو ينهيها، بالطريقة التي يشبع وينهي بها الشرب الرغبة في الماء. ونحن نجد لدى لوقريطس توصيفا شهيرا لتلك المفارقة، حيث يصور محبان في محاولتهما أن يكونا واحدا، فيمزجان جسداهما بكل السبل التي يرغبانها:

في الزبد الهائج للرغبة الكاملة،

وحينما يضغط كلاهما، فكلهما يتمتم، وكلهما يلفظ النفس الأخير،

إنهما يقبضان، يعتصران، يتراشقان بلسانين رطبين،

وبينما يحاول كل منهما اقتحام قلب الآخر:

يكتشفان، وياللحسرة، أنهما لا يزالان عند الشاطئ،

فلا الأجساد تخترق، ولا الأجساد تضيع...

(عن ترجمة درايدن الإنجليزية)

فالفعل الجنسي لا ينطوي على بحث وتحقيق لهدف بعينه، كما لا يوجد بـــه إشباع يتمم العملية: فكلها أهداف مؤقتة لا تغير من الأمور تغييرا جذريا. ودوما ما يتفاجأ المحبان بذلك التفاوت بين الرغبة وإشباعها، فهو ليس بإشباع على الإطلاق، ولكنه مجرد هدوء مؤقت في خضم عاصفة مستمرة تتجدد:

يضيعان في بعضهما بعضا من جديد،

ولكنهما لا يزالان مصلوبين إلى عمودين صلبين؛

وكلما حاولا فشلا

في علاج ذاك الوجع الغامض لحب تواق.

يعيدنا هذا للنقاش حول معنى "لأجلها"؛ فالرغبة في كوب مـــاء، فـــي الحالـــة الطبيعية، هي رغبة في فعل شيء به. ولكن رغبة شخص في آخر هي رغبـــة فـــي ذلك الشخص فحسب. هي رغبة في فرد، يتم التعبير عنها ـ وليس إشباعهـــا ـ عن طريق العلاقة الجنسية. وربما كان لهذا علاقة بمكمن الجمال في الرغبـــة الجنـــسية. حيث يدعونا الجمال إلى التركيز على الموضوع الفرد، حتى نـــستمتع بحـــضوره أو حضورها. ويشغل هذا التركيز على الفرد عقل المحب وإدراكه الحسي. من هنا بدت "الإيروس" لأفلاطون مختلفة تماما عن غريزة التناسل لدى الحيوان، والتي لا تختلف في طبيعتها عن شهوة الطعام والشراب. ويمكننا القول بأن رغبات الحيـــوان تعبيـــر

عن محفزات أساسية، يكون فيها للاحتياج - وليس الاختيار - الكلمة الأولى. بينما لا تعد "الإيروس" محفزا، بل عامل انتقاء، نظرة طويلة من أنا لأنا تتجاوز الدوافع وراءها، حتى تحتل لنفسها مكانا ضمن إيعازاتنا العقلانية.

إن الأمر كذلك، حتى ولو كان الاهتمام الإيروتيكي مؤسسا - كما هو واضح - في مثل ذلك الدافع. فالحاجة إلى التناسل - وهو احتياج نشترك فيه مع الحيوان - تكمن وراء مغامراتنا الإيروتيكية بطريقة مشابهة لاختفاء حاجتنا إلى تناسق حركاتنا الجسدية وراء اهتمامنا بالرقص والموسيقى. إن الإنسانية عملية إنقاذ ممتدة، حيث تنتشل الدوافع والاحتياجات من محيط الشهوات المتحولة، لنستهدف بها أفرادا طليقين، تم انتقاؤهم والإعجاب بهم "بوصفهم غايات في حد ذاتهم".

أجساد جميلة:

لقد كان أفلاطون الأكثر إدراكا للإغواء الكامن في قلب الرغبة - غواية نقل المرء اهتمامه بالشخص للاهتمام بالجسد، والتخلي عن المحاولة الملحة أخلاقيا لتملك الآخر باعتباره فردا حرا من أجل معاملته أو معاملتها باعتبارها مجرد أداة لإشباع متعة المرء الخاصة. لم يقم أفلاطون بصياغة الفكرة على هذا النحو: غير أن هذا يمكن استشفافه من بين سطور كل كتاباته حول موضوعي الجمال والرغبة. فهو يعتقد بوجود مثال أساسي للرغبة، يستهدف الجسد، ومثال أعلى يستهدف النفس والمجال الأبدي الذي خرجنا منه نحن الكائنات العاقلة.

ليس علينا تقبل تلك الرؤية الميتافيزيقية حتى نقر بعنصر الصحة في برهان أفلاطون؛ فهناك فرق، نعرفه كلنا، بين الاهتمام بجسد الشخص والاهتمام بالشخص كما هو متجسد؛ فالجسد تجميع لأعضاء الجسد؛ بينما الشخص المتجسد كينونة حرة تتكشف من خلال جسد. فعندما نتحدث عن جسد جميل نقصد التجسيد الجميل لشخص، وليس الجسد القح.

يتضح هذا إذا ما ركزنا على جزء بعينه، مثل العين أو الفم. قد ترى الفم مجرد فتحة، منفذ في اللحم يتم من خلاله ابتلاع الأشياء، وكذلك قد تخرج منه أشياء. قد يرى الجراح الفم بهذه الطريقة وهو يعالج علة فيه، ولكنها ليست الطريقة التي نرى بها الفم حينما نكون وجها لوجه مع شخص آخر. عندها لا يكون الفم - بالنسبة لنا - فتحة يخرج منها الصوت، ولكنه شيء يتحدث، باستمرار مع "الأنا" صاحبة الصوت. وتقبيل الفم لا يعني وضع جزء من الجسد على جزء آخر، ولكن ملامسة ذات الشخص، ومن ثم تعد القبلة حركة من نفس لنفس أخرى، واستدعاء للآخر إلى سطح كينونته.

وتساعد آداب المائدة في إدراكنا الحسي للفم باعتبارها واحدا من نوافذ النفس، حتى في فعل الأكل. من هنا يعمد الناس إلى عدم التحدث وفي فمهم طعام، أو عدم ترك الطعام يسقط من فمهم إلى الصحن، ولهذا تم ابتكار الشوكة وعصيات تناول الطعام، ولهذا يتعمد الأفارقة، وهم يتناولون الطعام بأيديهم إلى تكوير يدهم حتى لا تلامس الفم وهي تضع الطعام فيه، قبل أن تعود إلى شكلها المتعارف عليه اجتماعيا بينما يتم هضم الطعام.

إن تلك الظواهر مألوفة، رغم أنه من الصعب علينا أن نصفها. تذكر ذلك الشعور الذي يعتمرك حينما تباغت - أيا كان السبب - برؤية "جزء من جسد" في المكان الذي كان يقف فيه شخص متجسد حتى تلك اللحظة. إن الأمر حينها يبدو كما لو أن الجسد قد صار في هذه اللحظة "معتما". فقد اختفت الكينونة الحرة وراء جسدها، والذي لم يعد الشخص نفسه بل مجرد موضوع، أداة. عندما يتغلب جسد الشخص على الشخص نفسه عمدا، نكون أمام شيء فاحش. والإيماءة الفاحشة هي التي تحدث حينما نعرض الجسد كجسد بحت، وبالتالي نهدم خبرات التجسد؛ فنحن نمتعض من هذا الفحش لسبب امتعاض أفلاطون نفسه من الشهوة الجسدية: فالأمر يتعلق بتغلب الجسد على النفس.

تقترح تلك الأفكار أمرا مهما بخصوص الجمال المادي؛ حيث يستمد الجمال المميز للجسد البشري من طبيعته بوصفه تجسيدًا. فليس جماله كجمال دمية، كما أنه أمر يتعدى الشكل والنسبة والتناسب، وحينما نجد الجمال البشري ممثلا في تمثال، كأبوللو أو دافني، ففي هذا تمثيل لجمال الشخص ـ فالجسد يتحرك من خلال النفس، ليعبر عن تفردها في كل أجزائه. وحينما يقع بطل حكاية هوفمان في هوى الدمية أولمبيا يكمن التأثير التراجيكوميدي بأكمله متمثلا في حقيقة أن جمال أولمبيا ليس سوى محض خيال، يتبدد كلما مضى الوقت.

سنرى فيما بعد أن لهذا دلالة هائلة في النقاش حول الفن الإيروتيكي. ولكنه يقودنا الآن إلى ملاحظة مهمة؛ فسواءً اجتذب التأمل أو استحث الرغبة، فإن الجسد البشري يُرى من جانب شخصي، وهو يرتكز بالأخص على سمات الوجه والعينين والشفتين واليدين والتي تجتذب أنظارنا خلال العلاقات الشخصية، ومن خلالها نرتبط مع بعضنا بعضًا ـ أنا أمام أنا. وعلى الرغم من وجود "موضات" للجمال البشري، والتفاوت الثقافي في مسألة تزيين الجسد، فإن العينين والفم واليدين ليما سحر ثابت. فهي السمات التي تتجلى من خلالها نفس الآخر علينا، وبها نعرفها.

أنفس جميلة:

في كتابه "فينومينولوجيا الروح" **The Phenomenology of Spirit** خصص هيجل قسما بعنوان "النفس الجميلة"، متبنيا أفكارا مألوفة في الرومانسيات الأدبية في عصره، وخاصة كتابات جوته وشيللر وفريدريش شليجل؛ فالنفس الجميلة واعية للشر، ولكنها تنأى عنه غفرانا ـ فتصفح عن الآخرين، وفي هذا أيضا غفران للذات.

إنها تعيش ملتعاة من تدنيس نقائها الداخلي من خلال الاندماج المباشر في العالم الحقيقي، وتفضل التأمل في معاناتها بدلا من علاج نفسها بأفعالها. وقد تعامل كتّاب لاحقون مع فكرة النفس الجميلة، وكثيرة هي المحاولات التي شهدها أدب القرن التاسع عشر إما لتصوير أو لنقد هذا النمط البشري الذي كان قد بدأ يشيع. فحتى في عصرنا هذا لا يزال هناك من يصف شخصا آخر بكونه "نفسا جميلة"، ليقصد بذلك أن فضائله موضوع تأمل أكثر منها قوة فاعلة في هذا العالم.

تذكرنا هذه الحلقة من التاريخ الفكري بالوسيلة التي تتسلل بها فكرة الجمال إلى حكمنا على البشر؛ فالبحث عن الجمال يتلمس كل جانب من جوانب الشخص الذي نتأمله لبرهة من الوقت ولأي دافع كان. وما أن يصير هناك شخص آخر مهما بالنسبة لنا، لدرجة أن نستشعر في حياتنا قوة جاذبية وجوده، حتى نندهش لتفرده. ونتوقف من آن لآخر في حضوره، حتى نحاول استيعاب غموض حقيقة كينونته في هذا العالم. وإذا ما أحببناه ووثقنا فيه، وشعرنا بالراحة لرفقته، فإن عاطفتنا، في تلك اللحظات، تشبه عاطفة الجمال – مصادقة بحتة للآخر، الذي تتجلى روحه على وجهه وإيماءاته على النحو الذي يتجلى به الجمال في العمل الفني.

لا عجب إذن في أن نستخدم كلمة "جميل" لوصف الجانب الأخلاقي في البشر، كما هو الحال مع الاهتمام الجنسي، ففي الحكم على الجمال مكون تأملي غير قابل للاختزال. إن النفس الجميلة نفس يمكن إدراك طبيعتها الأخلاقية إدراكًا حسيًا، وهي ليست مجرد عامل أخلاقي بل هي حضور أخلاقي، يتبدى لأية نظرة تأملية. يمكننا أن نشعر بحضور مثل تلك النفس كلما كنا شهودا على نموذج إيثار – كما هو الحال مع نموذج الأم تريزا. وكذلك يمكننا أن نستشعر ذلك الحضور عند مشاركة الآخر أفكاره – كأن نقرأ قصائد القديس جون المسيحي، أو مذكرات فرانز كافكا مثلا. في مثل تلك الحالات يتضافر الإعجاب بالأخلاق وعاطفة الجمال تضافرا كاملا، ليستهدفان معًا السمات الفردية في الشخص.

الجمال والمقدس:

إن العقل والحرية والوعي الذاتي جميعها مسميات لاشتراط واحد، وهو الاشتراط الخاص بالمخلوق الذي لا يفكر ويشعر ويفعل فحسب، ولكنه يتساءل أيضًا: ما الذي أفكر فيه؟ وما الذي أشعر به؟ وما الذي أقوم به؟ فتلك الأسئلة تفرض منظورًا فريدًا تجاه العالم المحسوس. فنحن ننظر للعالم الذي نوجد فيه من عند حافته: من حيث أكون أنا. فنحن في العالم وكذلك لسنا في العالم، ونحاول أن نبحث عن معنى هذه الحقيقة من خلال صور النفس أو الروح أو الذات أو "الذات المتعالية". تلك الصور ليست نتاج الفلسفة وحدها: بل تنشأ بصورة طبيعية، خلال مسيرة حياة تمثل فيها القدرة على تبرير ونقد أفكارنا ومعتقداتنا وأحاسيسنا وأفعالنا أساس النظام الاجتماعي الذي يصيغنا كما نحن. من هنا كانت وجهة النظر سمة ضرورية للاشتراط الإنساني. والتوتر بين وجهة النظر هذه وعالم الأشياء حاضر في العديد من الجوانب المميزة للحياة البشرية. إنه حاضر في خبرتنا بالجمال البشري، وكذلك حاضر في خبرة حيرت الأنثروبولوجيين على مدى أكثر من قرنين من الزمان، خبرة تبدو عالمية: الخبرة بالمقدس. فستجد في كل حضارة مرت في كل عصر أن الناس قد كرسوا وقتا وجهدا للأشياء المقدسة؛ فالمقدس، مثله مثل الجميل، يشمل كل فئة من فئات الموضوع. فهناك كلمات مقدسة، وإيماءات مقدسة، وطقوس مقدسة، وملابس مقدسة، وأماكن مقدسة، وأوقات مقدسة. ولا تنتمي تلك الأشياء المقدسة إلى هذا العالم: فهي معزولة عن الواقع العادي فلا يمكن لمسها أو نطقها دون طقوس استهلالية أو مزية منصب ديني. فمن يتطفل عليها دون تطهر يعرض نفسه لخطر أن يدنس تلك المقدسات، فجذب تلك المقدسات إلى عالم الأحداث الحياتية يعني تدنيسها وتلويثها.

تتوازى الخبرة بالمقدس مع الإحساس بالجمال، وكذلك الأمر مع الرغبة الجنسية. فلن تجد خبرة جنسية أوضح في تمييزها بين الإنسان والحيوان أكثر من خبرة الغيرة؛ فالحيوانات تتنافس وتتصارع فيما بينها على الأنثى، وما أن يتحقق النصر لأحدها حتى ينتهي الصراع. أما المحب الغيور فقد يصارع أو لا يصارع: ولكن هذا الصراع لا يؤثر على خبرته، وهي خبرة إحساس وجودي عميق بالامتهان، فترى عيناه محبوبه مدنسًا ملوثًا، وأنه قد صار قذرًا، على النحو الذي لوث ديدمونه - التي لم يكن لبراءتها حدود - في نظر عطيل. وهي ظاهرة تتماثل مع ذلك التدنيس الناجم عن إساءة التعامل مع المقدسات؛ فهناك تدنيس وقع لشيء كان من المحظور لمسه أو التعامل معه. ورواية "ترويلوس وكريسيد" Troilus and Criseyde الكلاسيكية تصف لنا "سقوط" كريسيد، من مكانتها الطاهرة إلى مكانة جعلت منها بضاعة قابلة للتداول، أما خبرة ترويلوس - كما وصفها الروائيون في العصور الوسطى (ومنهم تشوسر) - فهي خبرة تدنيس. فهو يرى ما كان يعتبره أجمل الأشياء وقد تم تلويثه، ويأسه هنا شبيه بما تم التعبير عنه في "نواح جيرميا" Lamentations of Jeremiah، حزنًا على تدنيس المعبد في أورشاليم. (قد يقول البعض معترضا بأن هذه خبرة مقتصرة على الذكور، في مجتمعات مصير الإناث فيها هو الزواج وحياة المنزل، ولكنني أرى أن حالة ترويلوس هذه قابلة للتكرار في جميع الاهتمامات الجنسية لكل محب، سواء كان ذكرًا أم أنثى، حيث إن تلك الاهتمامات ليست تعاقدية بل وجودية).

إن المقدسات معزولة لا يمكن لمسها - أو لمسها بعد طقوس التطهير. وهي تدين بتلك الصفات لحضور قوة فائقة الطبيعة فيها - روح صاغتها على النحو الذي هي عليه. ونحن حينما نقدس مكانًا أو مبنى أو قطعة فنية فإننا نسقط على العالم المادي الخبرة التي نتبادلها مع بعضنا بعضًا، وقتما يصير التجسد "حضورا واقعا"، وندرك الآخر حسيا بوصفه محظورًا لا يمكننا أن نمسّه؛ فالجمال البشري يستحضر الذات المتعالية أمام أعيننا فتكون في متناولنا، ويؤثر فينا على غرار تأثير المقدسات فينا، كشيء يسهل تدنيسه ويصعب امتلاكه.

الطفولة والعذرية:

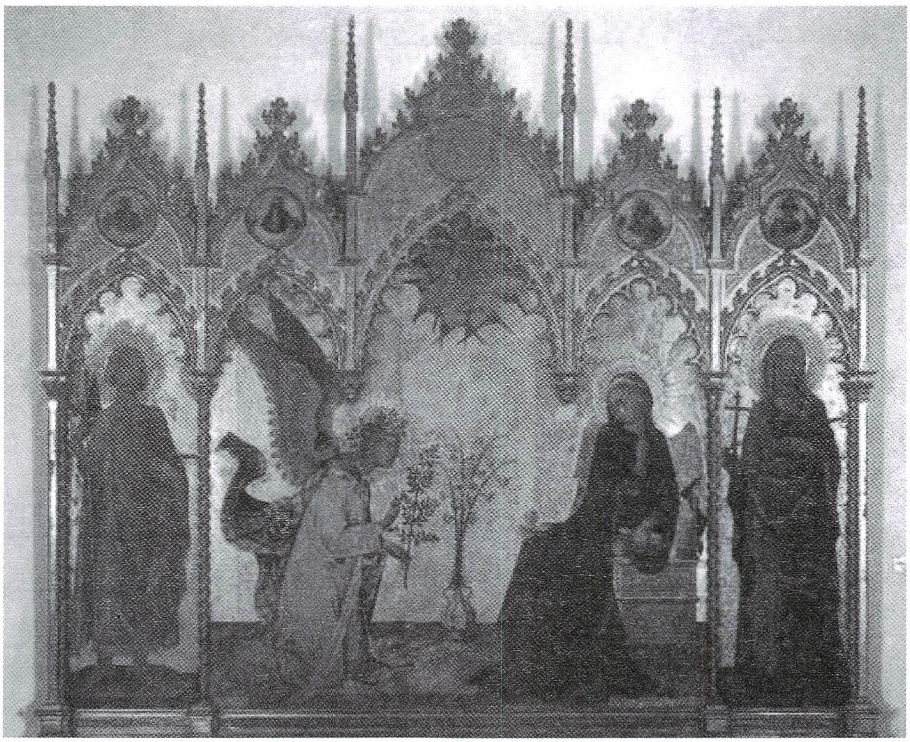
إننا لو أخذنا تلك الأفكار مأخذ الجد لأدركنا أن ملاحظتنا السابعة تواجه عائقًا أخلاقيا؛ فمن الصعب أن تجد إنسانا لا يحرك مشاعره مرأى طفل جميل. ومع هذا يصاب الناس بالرعب لو خطر لهم أن في هذا الجمال تحفيزًا لرغبة خلاف الرغبة في هدهدة ذلك الطفل والاعتناء به. ومع ذلك فلا يختلف نوع جمال هذا الطفل عن جمال شخص بالغ مرغوب فيه، ويختلف تماما عن جمال وجه مسن عركته التجارب.

لا يقتصر إحساس الحظر على الأطفال فقط؛ فالحقيقة أنه ـ وكما سأقترح في الفصل السابع ـ جزء لا يتجزأ من الشعور الجنسي الناضج؛ حيث ينم عن الاحترام العميق للعذرية التي تحدثت عنها النصوص الكلاسيكية والكتب المقدسة وكذلك الأدبيات الدينية جميعها في الغالب. ولن تجد صورة أسمى للجمال البشري من الصور التي سادت العصور الوسطى وعصر النهضة للعذراء المقدسة: امرأة تم التعبير عن نضجها الجنسي من خلال أمومتها، ومع ذلك فمن غير الممكن أن يمسها أحد، ولا تكاد تميز بينها ـ باعتبارها موضوعًا للاحترام ـ وبين ذاك الطفل الذي بين ذراعيها. فلم تخضع العذراء مريم لاشتراطات جسدها، وبقت رمزًا للحب المثالي، الحب الذي يجمع بين البشرية والقداسة. فالجمال العذري رمز للنقاء، ولهذا هو بعيد عن نطاق الشهوة الجنسية، ويبقى فيّ عالم وحده. وتعود هذه الفكرة إلى فكرة أفلاطون الأصلية: الجمال ليس دعوة للرغبة في فحسب، ولكنه كذلك دعوة للتخلي عنه؛ لذلك نكون عند رؤية العذراء مريم أمام النسخة المسيحية للمفهوم الأفلاطوني للجمال البشري بوصفها علامة ترشدنا إلى نطاق ما وراء الرغبة.

من هنا يمكن إعادة صياغة ملاحظتنا السابعة بصورة أكثر وعيًا، حتى نميز بين شتى اهتماماتنا بالجمال البشري:

(٧) هناك سمة جوهرية في الجمال البشري تستحث الرغبة فيه.

تتوافق هذه الحقيقة تماما مع ملاحظة أن الرغبة نفسها مقيدة في الأصل بالمحظورات. والحقيقة أن الإلحاح على تلك المحظورات يؤدي إلى أن يفتح الانتفاع بالجمال البشري أمام أعيننا عالما آخر – يوازن بين المقدس والبشري – حيث يسمو الجمال على الرغبة، ويكون رمزًا للتحرر. ذلك هو العالم الذي رسمه فرا ليبو ليبي **Fra Lippo Lippi** وفرا أنجليكو **Fra Angelico** في لوحتي العذراء والطفل، والذي التقطه سيموني مارتيني **Simone Martini** من خلال لحظة دهشة وإذعان، في عمله العظيم "البشارة" **Annunciation**.



شكل (٤): سيموني مارتيني، "البشارة".

الجمال والسحر:

تأخذنا فكرة المقدس إلى أرقى درجات سلم الجمال، لذا سيكون من الحكمة أن نعود لنهبط درجة أو درجتين، ونذكر أنفسنا بملاحظتنا الثانية، ألا وهي أن الجمال درجات. صحيح أن الجمال البشري – جمال فينوس أو أبوللو – قادر على استحضار جميع الصفات التي تمثل بطبيعتها سمات القداسة. غير أن غالبية ذوي الجاذبية على درجات أقل من هذا الجمال، واللغة التي نستخدمها في وصفهم تستفيد من مجموعة من الإسنادات ذات الإيقاع الهادئ: حسن، ومليح، وساحر، ولطيف، وجذاب. ونحن حينما نستخدم تلك الصفات إنما نبدي تجاوبًا وليس وصفًا حقيقيًا ماديًا. نريد أن نقول بأن تجاوبنا مع الجمال البشري متفاوت، وغالبًا ما يكون من باب اللطافة: ونادرًا ما يكون أساس هذا التجاوب هو ذلك الشغف التواق الذي يقصده أفلاطون في نظريته عن الإيروس، أو توماس مان في تأويله المروع لتهدم موتيمينيت – زوجة بوتيفار – بسبب جمال يوسف المقدس.

الاهتمام المنزه عن الغرض:

لقد أبديت في الفصل السابق شيئًا من التعاطف مع وجهة النظر القائلة بأن منبع الحكم على الجمال هو التعبير عن "اهتمام منزه عن الغرض" في موضوع ذلك الجمال، ولكننا استكشفنا في هذا الفصل دور الجمال في حالات تأملية ذات غرض عميق: الغرض الذي يعكس اهتمام الناس ببعضهم بعضا. فهل يعني هذا إذن أن هناك نوعين من الجمال، وهل يعتبر الحكم على الجمال أمرًا مبهمًا؟ إجابتي – وإن كانت غير قاطعة – هي لا. فالحكم على الجمال، حتى في سياق الرغبة الجنسية، يركز على كيفية إبراز الشيء لذاته أمام العقل المتأمل. ولا عجب

في أن يحفز الجمال الرغبة، حيث يستند الجمال إلى طريقة تقديم الفرد، وتتوق الرغبة للفرد وتسعد لتكشفه أمامها. ولكن ليس الجمال هو موضوع الرغبة التي يستثيرها. كما أن توجهنا نحو الفرد الجميل يفصله ويبتعد به عن الرغبة والاهتمام العادي، وبالطريقة التي يتم التعامل بها مع المقدس – حيث لا يمس ولا يستخدم إلا بعد اكتمال الطقوس المطلوبة.

الحقيقة أنه ليس من باب الخيال أن نقترح ربط وجداننا بين الجميل والمقدس، وأن لكليهما أصلاً في خبرة التجسد، والتي تصل إلى أقصى حدودها في رغباتنا الجنسية. وهكذا نصل عبر طريق آخر إلى فكرة يمكننا – دون المبالغة في المفارقة التاريخية – أن نعزوها إلى أفلاطون: فكرة أن الاهتمام الجنسي والإحساس بالجمال وتبجيل المقدس ما هي إلا حالات عقلية متقاربة، تتغذى على بعضها بعضا وتنمو عن جذر مشترك. وإذا كان لابد من وجود سيكولوجيا للجمال فيلزم أن تدرج هذه الفكرة ضمن مقدماتها المنطقية. ومن جهة أخرى، فإن وصولنا إلى هذه الفكرة لم يكن من منطلق اختزال الإنسان في الحيوان، أو من منطلق اختزال العقل في الغريزة. لقد وصلنا إلى الربط بين الجنس والجمال والمقدس من خلال التأمل في الطبيعة البشرية التي تميز اهتمامنا بتلك الأشياء، ومن خلال تثبيتها في مواضعها داخل نطاق الحرية والخيار العقلاني.

الفصل الثالث

الجمال الطبيعي

عندما حول الفلاسفة والكتّاب انتباههم خلال القرن الثامن عشر لموضوع الجمال، لم يكن موضوع أفكارهم وتأملاتهم هو الفن أو الأشخاص، بل الطبيعة والمناظر الطبيعية. وكان هذا يعكس بدرجة معينة الأوضاع السياسية الجديدة التي كانت سائدة حينئذ وتحسن وسائل السفر وزيادة الوعي بحياة الريف. أما الأدباء فقد تطلعوا بحنين للبحث عن علاقة أكثر بساطة وأكثر براءة – أو حسبما تخيلوا – تربطهم بعالم الطبيعة عن تلك التي تميزوا بها في دراساتهم الانطوائية. وغدت فكرة الطبيعة باعتبارها موضوعًا للتأمل وإعمال الفكر الفلسفي، بدلا من كونها موضوعا للانتفاع واستهلاك الموارد، عزاء وسلوى للناس الذين تزايد اتساع الهوة بينهم وبين الأفكار التي كان يقدمها الدين، بعد أن صارت أقل قبولاً وأكثر ابتعادًا عن الحياة.

الطابع الكلي للجمال الطبيعي:

ومع ذلك، كان وراء هذا الاهتمام بالجمال الطبيعي سبب أكثر فلسفية، فلو قدر لقضية الجمال أو السعي إليه أن تحتل مكانة معينة بين مباحث الفلسفة المتنوعة، فإنها ستحتل مكانتها بالتأكيد بين القضايا ذات الطبيعة الإنسانية الكلية. وقد سار كانط على خُطى شافتسبري في تأييده لفكرة أن تذوق الجمال صفة مشتركة لدى البشر كافة، وأنه مهارة متأصلة في قلب ملكة التفكير التي تميزنا عن سائر أشكال الطبيعية؛ فالكائنات العاقلة كافة، وفقًا لكانط، تملك القدرة على إطلاق الأحكام الاستطيقية، وفي أي حياة يكون التذوق الجمالي مكونًا محوريًا.

ورغم وجهة نظر كانط فإن كثيرًا من البشر يبدون وكأنهم يعيشون في فراغ استطيقي، حيث يملئون حياتهم بالتركيز على ألوان الاهتمامات والحسابات

النفعية، غير ملتفتين لما يضيعونه من فرص ثمينة للعيش حياة أسمى. بيد أن كانط أنكر هذه النظرة الظاهرية، قائلاً بأن الناس قد **تبدو** وكأنهـا تعـيش فـي فـراغ استطيقي، وذلك فقط بالنسبة لمن يرون أن إطلاق الأحكـام الاسـتطيقية محكـوم بمجالات مُعيّنة ارتبطت بالنخبة فقط مثل: الموسيقى أو الأدب أو الرسم، فيمـا أن تذوق الفنون في الواقع هو إحدى الممارسات الثانويـة المتفرعـة مـن الاهتمـام الاستطيقي. إن الهدف الرئيسي لممارسة الحكم الجمالي هو تذوق جمال الطبيعـة، وفي هذا نحن جميعًا مشاركون بالقدر نفسه، ورغم أننا قد نختلف في أحكامنا، فإننا نتفق جميعًا في إصدارها من الأصل. إن الطبيعة، وعلى خلاف الفنون، ليس لهـا تاريخ، كما أن جمالياتها مفتوحة أمام جميع الثقافات في كل الأوقات، ولـذلك فـإن الميل للجمال الطبيعي أمر يشترك فيه البشر كافة، ويكتسي هذا الميل ومـا يطلـق بسببه من أحكام قوة كليّة سرمدية.

مفهومان للطبيعة:

تأتي معظم أمثلة كانط عن الجمال الطبيعي مستمدة مـن الكائنـات الحيـة، النباتات والزهور والطيور والمخلوقات البحرية، وحيث إتقـان الـشكل والتناسـق الدقيق للتفاصيل تفضي إلينا عن نظام يكمن في أعماق سحيقة من نفوسنا. وعلـى الجانب الآخر، وفي الأعمال الرائدة لـ (جوزيف إديسون) و(فرانسيس هتشيسون)، والتي جعلت الجمال الطبيعي محوريًا فـي موضـوع الاسـتطيقا، نجـد اهتمـام الفيلسوفين ينصب بشكل أكبر على المشاهد والمناظر الطبيعية، والتي كان نادرًا ما يأتي على ذكرها كانط عند حديثه عن الجمال الطبيعي. إن الفارق هنا ليس مجـرد التركيز على جانب مختلف من الجمال الطبيعي، ولكنه يعكس تجربتين مختلفتـين تمامًا لهذا الجمال.

كان كانط يصف الحُكم الجمالي بأنه حُكم "فردي" **singular**، أي أنه يمثل موضوعه "بغض النظر عن جميع الاهتمامات الأخرى"، وهو ما يعني أن الجمال ينتمي لـ **أفراد أو فرديات individuals** يمكن عزلها والنظر إليها بهذه الصفة. بيد أن المشاهد والمناظر الطبيعية تتسرب في كل اتجاه؛ فهي مُنفذة إلى ما لا نهاية ولها معايير هوية غير مؤكدة. وقد نراها كأشياء ذات طابع فردي، بيد أن هذه ستكون رؤيتنا لها، وليست رؤيتها هي. وحتى إذا نجحنا في أن نضع إطارًا خشبيًا حول مشهد طبيعي معين وحصره في جوانب أربعة، فإن هذا لن يجعله منيعًا من العدوى الاستطيقية؛ فالضواحي غير المرئية الممتدة فوق كل أفق ستؤثر على مظهر الحقول، وتجعلنا نرى المشهد الذي كان في الأحوال العادية يُبهجنا باعتباره مشهدًا مفتوحًا ووصفه منظرًا مختنقًا ومحدودًا. وأكثر المشاهد الطبيعية جمالاً قد تتراجع إلى الخلفية بسبب منظر ذلك المصنع أو ذلك الطريق، والذي من شأنه أن يطمس المشهد كاملاً في صفاقة دالة على الطغيان والهيمنة البشرية.

وفي المقابل من ذلك، نجد أن الطيور والنحل والزهور لها حدودها المكانية التي تمثل إطارًا طبيعيًا لها. ويعد تفرد هذه الكائنات من إحدى سماتها العميقة، وهي تمتلكها في ذواتها، بغض النظر عن طريقتنا في النظر إليها. وعلى غرار اللوحات الفنية التي تحميها إطاراتها الخشبية من التدنيس الجمالي، تملك الكائنات الحية شكلاً من أشكال الحصانة الاستطيقية من اللمس. فعند التأمل الاستطيقي لها، فإنها تنأى بنفسها عن جميع العلاقات، فيما عدا علاقتها بالشخص الذي يدرسها.

ومن هنا كان من السهل أن نصف الأشياء الطبيعية التي بوسعنا أن نحملها بين أيدينا، أو تتموضع أمامنا، على نحو ما نصف الأعمال الفنية: وهذا ما يقرر نوع المتعة التي نستمدها منها. فالمجوهرات والكنوز يبدو جمال هيئتها وكأنه نابع من ذاتها، كما لو كانت من ضوء داخلي. أما المشاهد الطبيعية في المقابل فبعيدة للغاية عن الأعمال الفنية ـ فجاذبيتها لا ترجع إلى التناسق والوحدة والشكل، ولكن لانفتاحها وجلالها واتساعها كما لو كانت عالمًا وحدها نوجد نحن فيه وليس هي.

اكتشاف الطبيعة:

إن الفارق هنا مهم، رغم أنه لا يتعلق بشكل مباشر بالقضية الأولى التي يجب علينا أن نطرحها بخصوص مجموعة الجمال الطبيعي، وهي مسألة السياق التاريخي للجمال الطبيعي. إن القدرة على تطويع الطبيعة، وتحويلها إلى مأوى آمن لجنسنا البشري، والرغبة في حماية الحياة البرية، كلها غذت الرغبة في رؤية العالم الطبيعي باعتبارها موضوعا للتأمل، وليس وسيلة لتحقيق أهدافنا. ومع ذلك، فقد كانت فلسفة الجمال الطبيعي في القرن الثامن عشر أبعد ما تكون عن تحقيق الشمولية والكليّة التي كانت تطمح إليها، فقد كانت وليدة زمانها مثلما كانت قصائد رواية آوسيا وروسو المعنونة بـ هيلواز الجديدة (Nouvelle Héloïse) أبعد بخطوة واحدة عن المناخ الفني الرومانسي لفريدريك ووردزورث وميندلسون، وكانت رؤيتها محدودة بوقتها مثلهم. أما الحقب الزمنية والثقافات الأخرى فلم يكن لديها أي فائدة تُرتجى لهذه النزعة التأملية للعالم الطبيعي، حيث كانت الطبيعية وخلال فترات تاريخية كثيرة تتسم بالقسوة ولا تحنو على أحد. وكانت شيئا يتعين علينا قتاله للحصول على لقمة العيش، ولا توفر أي نوع من أنواع المواساة عند تأملها في عين المشاهد، وربما كانت فترات الرضا القليلة التي كانت الطبيعة تنعم فيها علينا أشبه بالهدايا التي نادرًا ما تمنحنا إياها الطبيعة التي لا تختلف في الأوقات العادية عن أي زوجة أب صفيقة قبيحة الخلقة، كما قال ذلك كانط في وصفها.

الاستطيقا والأيديولوجيا:

كان بعض المفكرين الماركسيين قد أضافوا حلقة جديدة في هذه القضية. فعندما طرح أتباع شافتسبري نظريتهم عن المنفعة المجردة من المصلحة

disinterested interest لم يقصدوا حينئذ، كما يرى هؤلاء المفكرين، وصف إحدى الخصائص الإنسانية الشمولية، بل كانوا يطرحون، وفي قالب فلسفي، قطعة من الأيديولوجية البرجوازية. وتصبح هذه المنفعة "المجردة من المصلحة" متاحة فقط في بعض الظروف التاريخية المعينة، وهي تتوافر فقط لأنها تؤدي وظيفة. إن النظرة "المنزهة من المصلحة" للطبيعة وللأشياء وللبشر وللعلاقات بينهم، تضفي عليها طابعًا متخطيا عابرًا للتاريخ trans_historical؛ حيث تمنحها ديمومة لا سبيل لتفاديها بحيث تجعلها جزءًا من النظام الخالد للأشياء. وبالتالي تصبح وظيفة هذا الأسلوب في التفكير هي نقش العلاقات الاجتماعية البرجوازية في الطبيعة، بحيث يتم إبعادها عن يد التغيير الاجتماعي، ففي نظرتي لأي شيء بوصفه "غاية في حد ذاته"، فإنني بذلك أمنحه صفة الخلود والأبدية، وأرفعه من عالم الاهتمامات النفعية، وأضفي شيئًا من الغموض والارتباك على صلته بالمجتمع، وبالتالي على عملية الاقتطاع والاستهلاك التي تقوم عليها الحياة البشرية.

وعلى نحو أكثر عمومية، فإن فكرة الاستطيقي تشجعنا على أن نعتقد أنه إذا عزلنا الأشياء عن الاستخدام المُخصَّص لها وتنقيتها من الظروف الاقتصادية التي أنتجتها أو التي ربطتها بالمصالح الإنسانية، فإننا بطريقة ما نرى ماهيتها على حقيقتها ومعناها الحقيقي. وبالتالي فإننا نتحول بانتباهنا بعيدًا عن الواقع الاقتصادي ونرنو للعالم تحت مظلة الأبدية، ومتقبلين ما يجب أن يكون موضوعا لتغيير منظم سياسيًا باعتباره شيئًا لا مفر منه وغير قابل للتغيير. وعلاوة على ذلك، وبينما يبتهج الاقتصاد الرأسمالي للنظرة الخيالية للبشر والأشياء باعتبارهم أشياء يتم تثمينها بوصفها "غايات في حد ذاتها"، نراه يتعامل مع كل شيء وكل شخص باعتباره وسيلة. إن الكذبة الأيديولوجية تفتح الباب للاستغلال المادي بتوليد وعي زائف يعمينا عن الحقيقة الاجتماعية.

رد على ما سبق:

قمت في هذه الفقرات بمحاولة ضغط واختصار مذهب كان له دائمًا طريقته المسرفة في النقاش، وقد لا يجد القراء داعيًا لكي أزعجهم بالحديث عن محاولة رفض هذا أو ذلك الجانب من فكرنا لأنه يعبر عن "أيديولوجية برجوازية"، بعد أن تلاشى المفهوم الماركسي عن "البرجوازية" باعتبارها طبقة اقتصادية. ورغم ذلك، فسوف يكون من السذاجة منا أن نتناول علم الاستطيقا وكأنه لم يلعب المذهب الماركسي أي دور في تعريفه، ذلك أننا نرى أشكالاً عدة من النقد الماركسي تطالعنا بين الفينة والأخرى في أعمال لوكاش ودولوز وبوردو وإيجلتون وغيرهم الكثيرون، ولا تزال تواصل تأثيرها على العلوم الإنسانية حتى في الجامعات الإنجليزية والأمريكية. وفي كل هذه المؤلفات النقدية يطرح لنا هذا النقد تحديًا. فإذا لم نستطع تبرير **مفهوم** الاستطيقا، إلا باعتباره أيديولوجيا، فإن الحكم الاستطيقي يضحى دون أساس فلسفي. إن أي "أيديولوجيا" يتم تبنيها لمنفعتها الاجتماعية أو السياسية بأكثر مما يتم تبنيها بسبب حقيقتها. ومحاولتنا وصف أي مفهوم – القداسة أو العدالة أو الجمال أو أيما شيء – بأنه مفهوم أيديولوجي، إنما يعني التقليل من ادعائه بالتمسك بالموضوعية. إنه يدلنا على أنه لا يوجد شيء اسمه قداسة أو عدالة أو جمال، ولكن الإيمان به فقط، وهو إيمان ينشأ تحت مظلة علاقات اجتماعية واقتصادية معينة، ويلعب دورًا في تأصيلها وحضها على التماسك، ولكنه سيتلاشى بعد أن تتغير الظروف.

واستجابة لذلك علينا أن نُلقي عبء الإثبات على الطرف الآخر. صحيح أن **كلمة** "استطيقي" قد بدأ استعمالها الحالي في القرن الثامن عشر؛ بيد أن هدفها كان الإشارة إلى إحدى الخصائص الكلية للحياة الإنسانية، والقضايا التي ناقشتها هنا في هذا الكتاب سبق أن ناقشها أفلاطون وأرسطو، ولكن بمصطلحات مختلفة غير

"استطيقي"، كما ناقشها الكاتب السنسكريتي (بهارتـــا) بعـــدهم بقـــرنين، وناقـــشها كونفوشيوس في كتابه "مُختارات أدبية"، كما تناولها مجموعة كبيرة من المفكـــرين المسيحيين بداية من أوغسطين وحتى بويثيوس، مرورًا بتوما الأكويني وحتى يومنا الحالي. إن التفرقة بين الوسائل والغايات، وبين التوجهين النفعي والتـــأملي، وبـــين الاستخدام والمعنى هو تمييز لا غنى عنه في أي تفكير عملي، وهو لا يرتبط بنظام اجتماعي معين. ورغم أن النظرة للطبيعة باعتبارها موضوعًا للتأمل قـــد حققـــت شهرة خاصة في أوروبا القرن الثامن عشر، فإنها لم تكن محصورة إطلاقًـــا بهـــذا المكان والزمان، وهو شيء ندركه إذا تأملنا المنـــسوجات الـــصينية والمنحوتـــات الخشبية اليابنية وأشعار الكونفوشيين وأشعار باشو. فإذا رفضت مفهـــوم الاهتمـــام الاستطيقي لأنه أيدلوجية برجوازية، فإن العبء يقع حينئذ عليك في أن تأتينا ببديل غير برجوازي، يكون فيه التوجه الاستطيقي زائدا عن الحاجة، ولا يحتاج النـــاس فيه ليجدوا السلوى في تأمل الجمال. ولم يعفِ أحد من هـــذا العـــبء حتـــى الآن، ويستحيل أن يُعفى منه أحد.

الأهمية الكلية للجمال الطبيعي:

بعد أن عرّفنا الاهتمام الاستطيقي بأنه ذو طابع تأملي من الناحية الجوهرية، علينا أن نعلم أن كانط كان يشعر بميل طبيعي؛ لأن يـــصف موضـــوعه المميـــز باعتباره شيئًا لا نصنعه بل نجده. فمع المصنوعات الحرفية، وكما يعتقـــد كـــانط، يكون عقلنا العملي منخرطًا حتى النخاع إلى حد لا يسمح بـــأي تراجـــع أو عـــودة يستلزمها الحكم الاستطيقي. كما قام كانط بالتمييز بين الجمال "الحُـــر" **free** الـــذي نجربه مع الأشياء الطبيعية، والذي يأتي إلينا دون توظيف لأي مفاهيم من جانبنـــا، والجمال "المقيد" **dependent** الذي نراه في الأعمال الفنية، والـــذي يعتمـــد علـــى

تصور مفاهيمي مُسبق للشيء. ولا يمكننا تحقيق التجرد المستمر عن المنفعة إلا عندما نتوجه إلى الطبيعة، حيث تصبح أهدافنا ـ متضمنة الأهداف الفكرية التي تعتمد على الفوارق المفاهيمية ـ غير ذات صلة بفعل التأمل.

إننا نلمس معقولية ما في القول بأن تأمل الطبيعة أمر مميز لجنسنا البشري وفي الوقت نفسه يشترك فيه كل أفراده، بغض النظر عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي ولدوا فيها؛ كما نجد معقولية أيضًا في القول بأن هذا التأمل يملأنا بالدهشة، ويدفعنا للبحث عن المعنى والقيمة في الكون، على نحو ما يقول الشاعر بلاك:

أن نرى عالًما في حبة رمل،

وجنة في زهرة برية ...

وبداية من الرسوم الأولى التي وجدت في كهوف لاسكو مرورًا بالمشاهد الطبيعية التي رسمها الفنان الفرنسي (سيزان)، وأشعار (جيدو جزيللي) وموسيقى (ميساين)، كان الفن دائمًا يبحث عن معنى في العالم الطبيعي. إن تجربة الجمال الطبيعي ليست مجرد شعور بـ"يا له من جميل!" أو "يا له من ممتع!" فحسب، ذلك لأن هذه التجربة تحتوي على ما يعيد طمأنينتنا بأن هذا العالم هو المكان الصحيح والملائم لنا؛ أي مأوى تجد فيه طاقاتنا وتطلعاتنا الإنسانية ما يؤكدها.

ويمكن الحصول على هذا التأكيد بعديد من الطرائق. فعندما تمتلئ السماء، في أحد المستنقعات البريّة، بالسحب المندفعة، وتتسابق الظلال لتغطي الزهور، وتسمع صياح الكروان بين قمم التلال، فإن الإثارة التي تشعر بها هي بمثابة تصديق على الأشياء التي تلاحظها، وتصديق عليك أنت نفسك. وعندما تتوقف لتدرس الشكل المتقن لإحدى الزهور البرية أو الرياش الملونة لطائر من الطيور، فأنت تعاين شعورًا قويًا بالانتماء. إن أي عالم يستوعب هذه الأشياء لهو أجدر بأن يستوعبك أنت أيضًا.

وعليه، وسواء ركزنا على المناظر الشاملة أو الكائن الحي الفرد، فإن الاهتمام الاستطيقي له تأثيره العابر والمتخطي للأشكال. إن الأمر يبدو كما لو كان العالم الطبيعي، ممثلاً في الوعي، يبرر نفسه كما يبررك، ولتلك التجربة صداها الميتافيزيقي، فالوعي يجد منطقه في تحويل العالم الخارجي إلى شيء داخلي – أي شيء سيعيش في الذاكرة بوصفه فكرة. ويذهب (ريلكه)، في مرثيات دوينو **(Duino Elegies)** لأبعد من ذلك؛ حيث يرى أن الأرض أيضا تجد إشباعها في هذا التحول، وهي عند ذوبانها في الوعي تحقق ذلك التوجه الداخلي الذي يحررها ويحرر الشخص الذي يتأملها بعمق.

ليست المعرفة بالطبيعة هي التي تحقق هذا التأثير التحولي، بل في معايشتها. إن العلماء يتذوقون التفاصيل الدقيقة للعالم الطبيعي، ولكن العلم ليس كافيا – كما أنه ليس ضروريا – لتوليد تلك اللحظات من التجلي والتحول التي دونها الشاعر ووردزورث في الاستهلال **(The Prelude)**، أو الفرحة الطاغية التي عبّر عنها جون كلير في فقرات مثل تلك:

إنني أرى الزهور البرية، في صباحها الصيفي
للجمال، يرتشف من الساعات المغوية للفرحة
واللبلاب البهيج الملتف حول الأشواك،
فاغر فاه منتظر وابل العسل
والعشب الأهيف، تلّمعه قطرات الندى
لساعات الفجر الأولى
كذهب تم سكه من جديد ..

وفي تجربة الجمال، نرى العالم **يعود إلى مستقره ومأواه** لدينا، كما نعود نحن إلى مستقرنا ومأوانا في العالم، ولكنه يعود إلى مأواه بطريقته الخاصة، من خلال تجليه، وليس من خلال استخدامه.

الطبيعة والفن:

ولكن هنا تنشأ مشكلة، كيف يمكننا أن نفصل، في تجربتنا وفي تفكيرنا، بين إبداعات الطبيعة وإبداعات الإنسان؟ إن الشوكة التي يلتف حولها لبلاب (كلير) تنتمي يقيناً لوشيع من البرقوق الشائك. أما جمال المشاهد الطبيعية الإنجليزية، على نحو ما سجلها الفنان (كونستابل)، تعتمد بشكل دقيق على أعمال البشر، وذلك من حيث تنظيم الحقول والأيكات والأجمات، وسياج الشجيرات والحوائط التي تظهر في كل مكان، والتي تشكل جزءًا لا يتجزأ من الانسجام الجلي. ويصور (كونستابل) في لوحاته منزلاً، أي مكان موظف لاستخدامات البشر ويحمل في جميع جنباته بصمة رغبات الإنسان وآماله (رغم أن البعض يتهمونه بأنه يزيف الأوضاع الحقيقية للعامل الفلاح).

وبتعبير آخر، إن جمال المشهد أو المنظر الطبيعي غالبًا ما يكون مرتبطًا بدلالته الإنسانية وكأنه شبه مصنوع، حيث يحمل البصمة البصرية لثقافة من الثقافات، ولكي نتذوقه علينا أن نتعلم من وردزورث:

> أن تتطلع إلى الطبيعة، ليس كما في ساعة
> الشباب الطائشة، ولكن كي تستمع كثيرًا
> للصوت الساكن الحزين للإنسانية ..

ويتفادى كانط هذه الصعوبة بجعل النباتات والحيوانات مادة أوليّة للجمـــال. ولكن حتى النباتات والحيوانات قد تحمل علامة التصميم البشري. فبعض من أجمل إبداعات الطبيعة ـ مثل بعض سلالات الجياد وزهور التيوليب على سبيل المثال ـ جاءت نتاجًا للبراعة الواعية على مدار القرون، فالكلاب والجيـــاد يـــتم عرضــــها لجمالها، ولكن الفضل يعود إلى مربيها.

ويحتج البعض ردًا على ذلك بأننا نعزو الجمال إلى الأشياء الطبيعية بالتشبيه والتناظر **analogy** فقط، حيث ننظر لأعمال الطبيعة كما لو كانت أعمالاً فنيـــــة، بيد أن هذه بالتأكيد فكرة غير مقبولة. فالأعمال الفنية تحقق لدينا المتعـــة جزئيًـــا؛ لأنها تمثل الأشياء وتحكي لنا حكايات عن الأشياء وتعبر عن الأفكار والانفعالات، وتنقل معان مقصودة بشكل واع، وإذا تعاملنا مع ما أنتجته الطبيعة بالقدر نفسه من التوقعات، فإننا سنسيء فهمها بالتأكيد، كما ستجعلنا نفقد المصدر الحقيقي لجمالهـــا، وهو استقلاليتها، وسموها عما حولها، وقدرتها على إظهار أن العالم يحتوي علـــى أشياء **غيرنا**، والتي لا تقل إثارة وإدهاشا منا.

كان بعض الكتّاب ـ وأبرزهم ألين كارلسون ومالكولم بود ـ قد ذهبوا إلـــى أن الجمال الطبيعي يرتبط بالشيء فقط عندما نراه **باعتبـــاره** طبيعيـــا، وعنـــدما لا يكون منظره نتاجًا للتصميم البشري ـ ففي هذه الحالات فقط يحق لنا أن نقول بأن ثمة شيء اسمه جمال **طبيعي**، ويحتل موقعه في طيف القيم الجوهرية.

بيد أن هذا لا يعني ضرورة أن **نستبعد** النشاط البشري من إدراكنا للطبيعة. فعندما أستمتع بمنظر المراعي العشبية وصفوف الأشجار فـــي المنـــاظر الريفيـــة الإنجليزية، فإن إدراكي للمشهد ليس محصورًا بمعرفة أن هذه الأشياء هـــي نتـــاج العمل البشري، فأنا أتذوق هذه المشاهد أمامي باعتبارها تعبر عن نمط حياتي معين يسم الأجواء الريفية، ولهذا السبب يكون لهذا المشهد دلالته الروحية العميقة، لـــيس فقط بالنسبة لي، ولكن للإنجليز كافة في كل القرون السابقة، ومـــنهم جـــون كليـــر

وبول ناش ورالف فوجان ويليامز الذين صهروا معانيها في أشكال فنية. ورغم ذلك، فأنا لا أرى المشهد الطبيعي الذي صممه البشر كما لو كان قد صممه بشر، حتى ولو تم تحريك أجزاء هذا المشهد (كما في بناء هذا السور، أو في تناسق هذا السياج، أو في تجميع حجارة هذا الحائط الحجري) نتيجة لمقاصد استطيقية. كما أنني لا أقرب المشاهد الطبيعية بنفس القيود والتوقعات التي أحملها عند مشاهدتي للأعمال الفنية. إنني على العكس أراها تجليات حرة للطبيعة، والتي يظهر فيها البشر لأنهم أيضا "طبيعيون"، وهم في ذلك يتركون خلفهم هذه العلامة غير المقصودة على وجودهم وهذا السجل غير المقصود لأفراحهم وأتراحهم.

وقد خطا ألين كارلسون خطوة أبعد بقوله بأن هذه "النظرة للطبيعة باعتبارها طبيعة"، والتي تكمن في قلب تجربتنا للجمال الطبيعي، تلزمنا بأن نقارب الطبيعة كما تبدو في الواقع، وهذا يعني تبني منظور الطبيعيين، وذلك ببحث ما نراه على ضوء المعرفة العلمية والبيئية. ووفق هذه النظرة، فإن الاهتمام الاستطيقي بشكل وطيران وغناء طائر من الطيور هو مدخل لعلم الطيور **ornithology**، وهذا العلم يأتي لاستكمال عملية التذوق التي بدأت في تجربتنا مع الجمال. وبالمثل، فإن الاهتمام الاستطيقي بألوان المنظر وأشكاله الطبيعي يؤدي بنا إلى علم البيئة ودراسة الزراعة.

ورغم أن هناك بالتأكيد متسعا لهذا الامتداد العلمي لاهتمامنا بالجمال الطبيعي، فإن علينا ألا ننسى أن الاهتمام الاستطيقي بالطبيعة هو اهتمام بالمظاهر، وليس بالضرورة بالعلم الذي يفسرها. إن هناك جانبًا من الحقيقة في ملاحظة أوسكار وايلد الساخرة بأن الإنسان السطحي هو الذي لا يحكم على الأشياء بمظاهرها (!!) ووجهة نظر وايلد في ذلك أن المظاهر هي التي تحمل المعنى وهي محل اهتماماتنا العاطفية. وعندما أفاجأ بوجه إنساني فإن هذه التجربة ليست تمهيدًا لدراسة تشريحية، كما أن جمال ما أراه لن يقودني إلى التفكير في الأوتار

والأعصاب والعظام التي بشكل معين تفسر جماله. وعلى النقيض من ذلك، عندما نرى "الجُمجمة أسفل الجلد"، فإننا نرى بذلك الجسم وليس الشخص المُجسّد. ومن ثم، بناء على حجة الفصل السابق، فإننا بذلك سوف يفوتنا جمال الوجه. والأمر نفسه ينطبق على الجمال الطبيعي. فالعالم بالطيور يفهم غناء الشحرور باعتباره وسائل تحدد منطقة نفوذ الطائر لمنع الطيور الأخرى من الاقتراب منها، أو علامة تكيف تلعب دورًا مميزًا في الانتخاب الجنسي. أما نحن فنسمع هذا الغناء لحنًا، ومفهوم اللحن، والذي ليس له مكان في تجربتنا مع الشحرور، ليس له مكان في العلم الخاص بسلوكياته (سأعود لمناقشة هذه النقطة في الفصل التالي).

فينومينولوجيا الخبرة الجمالية:

يمكن إعادة صياغة تلك النقطة الأخيرة بالقول بأن تجربة الجمال الطبيعي تنتمي لفهمنا "القصدي" عنه أكثر من فهمنا "العلمي"؛ أي أنها تركز على الطبيعة على نحو ما تتمثل في تجربتنا، وليس على الطبيعة كما هي في الواقع. إننا في سبيل فهمنا للجمال الطبيعي علينا أن نوضح **الطريقة التي تظهر بها الأشياء الطبيعية** عند النظر استطيقيًا لها. والطريقة التي تظهر بها الأشياء تعتمد على التصنيف الذي نعطيه لها، فعندما أتأمل العالم بشكل مُنزّه عن المصلحة، فأنا لا أنفتح فقط على جانبه المطروح أمامي؛ بل أدخل في علاقة معه، وأجرب المفاهيم والتصنيفات والأفكار التي تشكلها طبيعتي الواعية بذاتي.

ويتضح هذا الأمر في فن الرسم، فالمشاهد الطبيعية التي رسمها (بوسين) و(كورو) و(هاربيجنيز) و(فريدريش) قد تسجل صفوفًا متماثلة من الجبال والحقول والأشجار. ولكن حالة التأمل في كل لوحة تملأ الإدراك بالروح المُميّزة للرسام، وتخلق صورة **خاصة به وحده** لا يمكن محاكاتها. وبالمثل، فإن الطبيعة تعطينا

جميعًا مجالاً من الإدراك الحر، حيث بوسعنا أن ندع ملكاتنا تستقر في المنظر الواقع أمامها، لتتلقى الأحاسيس وتستكشفها دون الحاجة لأن نفك شفرة ما يُقال لنا. فحتى ولو كان للبشر دور في إنشاء المنظر الواقع أمام ناظرينا، فإن هذا الدور لم يوجد لكي ينقل لنا نية فنية معينة، بل إن تفاصيله محصلة تاريخ معين وقد تتبدل من يوم لآخر. ولكن هذا "الوجود" للعالم الطبيعي هو الذي يجعلني أفقد نفسي فيه، ولأن أراه الآن من منظور مفضل معين، أو لاحقًا من منظور آخر، وأن أراه الآن بصفة معينة، ثم أراه لاحقًا بصفة أخرى.

تُطرح الأعمال الفنية بوصفها موضوعات للتأمل، حيث تُوضع في إطار على الحائط، أو تحتويها دفتا كتاب، أو تُوضع في متحف أو يتم عزفها في قاعة موسيقية. وإذا قمنا بتغييرها دون موافقة الفنان، ففي هذا انتهاك لإحدى المآثر الاستطيقية الأصيلة. والأعمال الفنية تغدو بمثابة حاويات سرمدية لرسائل مكثفة للقصديّة. وغالبًا ما يكون الخبير أو المتمكن أو الماهر في الفنون هو الأكثر انفتاحًا على ما تعنيه. أما الطبيعة، في المقابل، فهي كريمة، وهي راضية بأن تعني نفسها فقط، وهي غير محتواه في أي إطار خارجي، وتتغير من يوم لآخر.

وقد يرد أي متشكك قائلاً بأنه من قبل الإفراط في التفاؤل أن نفترض أن الناس كافة، حتى غير المتعلمين وذوي النظرة العلمية البحتة، يمكنهم معاينة تجربة الجمال الطبيعية في الوقت الذي توصف فيه هذه التجربة بهذا الشكل الفلسفي المُعقّد. ولكن هذه الإجابة تخطئ الطبيعة الحقّة للفينومينولوجيا **phenomenology**، وهو العلم الذي يسعى للتعريف بالكيفية التي تظهر بها الأشياء، حتى للناس الذين لم يسبق لهم أن حاولوا هذا الأمر. فحتى أكثر الناس العاديين يقعون في الحب، ولكن كم منهم يستطيع أن يصف قصدية هذه العاطفة الغريبة، أو يجد المفاهيم التي تصف الطريقة التي يعاين بها المحبون العالم؟ وبالمثل، فإن معظم الناس العاديين يطلقون أحكامًا على الجمال الطبيعي، حتى على الرغم من أن قلة قليلة فقط – إن وجدت – هي التي بوسعها التعبير عما تراه، عندما تتغير طبيعة العالم أمامهم من كونه شيئا ينبغي استخدامه إلى شيء ينبغي مشاهدته والتمعن فيه.

الجميل والجليل:

أشرت سابقًا إلى أن "الجميل" يُستخدم باعتباره مصطلحًا عامًا يعبر عن الإعجاب الاستطيقي، ويُعبر بصفة خاصة عن نوع معين من حالات السمو والسحر التي نشعر معها بالابتهاج لأقصى درجة، وفي السياق الاستطيق تعاني الكلمات نزعة للانسلال والانزلاق، حيث تتصرف بوصفها أشكالاً من المجاز أكثر من كونها أشكالاً من الوصف الحَرفي، والسبب في ذلك بسيط. فنحن في أحكامنا الاستطيقية لا نصف ببساطة شيئًا ما في العالم، بل إننا نمنح صوتًا **لمقابلة** مع الشيء، أو اجتماعًا بين الشاهد والمشهود، وحيث تكون استجابة الأول على نفس مستوى أهمية صفات الثاني. وعليه، فلكي نفهم الجمال، علينا أن نفهم تنوع استجابتنا للأشياء التي نتمعن فيها.

كانت هذه النقطة قد اتضحت جليًا منذ أن نشر إدموند بيرك أطروحته المعنونة **حول الجميل والجليل**[1] في ١٧٥٦، حيث قام بالتمييز بين نوعين مختلفين جذريًا من الاستجابة للجمال بصفة عامة، وللجمال الطبيعي بصفة خاصة؛ فالنوع الأول ينشأ نتيجة الحب، والآخر نتيجة الخوف. فعندما ننجذب لتناغم الطبيعة ونظامها وصفائها، بحيث نشعر بنوع من الألفة وتأكيد الذات معها، فإننا نتحدث عندئذ عن جمالها، أما عندما نتأمل، كما في حالة أحد المنحدرات الجبلية الهائلة الاتساع المهيب للعالم الطبيعي وجلالته المُزلزلة، ونشعر بضآلتنا أمامه، فإننا هنا نتحدث عن الجليل. وكلا الاستجابتين ترتقيان بنفوسنا، فكلاهما يرفعان من الأفكار النفعية العادية التي تطاغى على حياتنا الواقعية، وكلاهما يتضمن نوعًا من التأمل المنزّه الذي وصفه كانط لاحقًا باعتباره قلب التجربة الاستطيقية.

---

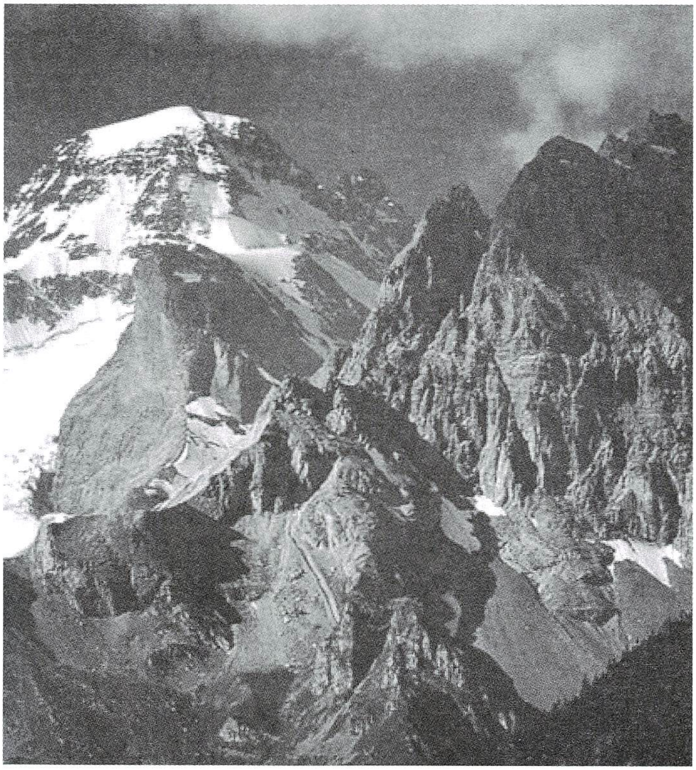
(1) On the sublime and Beautiful.

وعليه، أخذ كانط هذا التمييز بين الجمال والجلال، وقد ارتآه تمييزا جوهريًا في فهم الحُكم الذوقي. ولا يمكن عقد مقارنة ذات معنى بين نوعية المشهد الطبيعي الهادئ والصافي الذي نعرفه من المراعي الإنجليزية، وبين الشلالات القوية على منحدرات جبال الألب أو الحضور الجليل للنجوم، حيث تتملكنا الأولى برؤية لقوة الطبيعة اللامتناهية، أما الثانية فبرؤية لمداها اللانهائي. إن المشهد الطبيعي الجميل يحثنا على إطلاق حكم ذوقي، أما الجليل فيدعونا لنوع آخر من الأحكام، والذي نقيس فيه أنفسنا بالنسبة للانهائية المدهشة للعالم، والذي يجعلنا نعي محدوديتنا وضعفنا.

وقد ذهب كانط – وبشكل وجده النقاد موحيًا أكثر منه – إلى أننا في معاينتنا للجليل نجد محاكاة لقيمتنا الشخصية، وذلك باعتبارنا مخلوقات تعي اتساع الطبيعة، وتملك في الوقت نفسه القدرة على تأكيد ذواتها ضدها. ففي المهابة التي نستشعرها أمام قوة العالم الطبيعي، فإننا نشعر بشكل ما بقدرتنا بوصفنا كائنات حرة على التسامي إليها، وعلى إعادة التأكيد على طاعتنا للقانون الأخلاقي الذي لا تستطيع قوة طبيعية أن تقهره أو تنحيه جانبًا.



شكل (٥): الجميل ...



شكل (٦): ... والجليل!

المشاهد الطبيعية والتصميم:

لا تطالعنا المشاهد الطبيعية بعنصر التصميم على نحو ما تفعل اللوحات الفنية، وإذا ما قالت شيئاً لنا فليس هذا، لأنها تمثل الوسيط في شكل ما من أشكال التخاطب. وكما قلت في السابق، إن التصميم البشري قد يتدخل بالتعديل على الطبيعة فيغير من حوافها وحدودها ويتحكم في الحقول المحروثة والمزارع، ولكن رد فعلنا إزاء الطبيعة تأتي موجهة نحو القوى الكامنة بشكل عميق في كيان الأشياء، والتي تعتبر أكثر ديمومة عن أي طموحات بشرية.

هذا على الأقل ما يبدو عليه الأمر. وعليه، من المؤكد أن نوعية الجمال التي نجدها في الطبيعية عند تأملنا لجمالياتها ليس لها علاقة كبيرة بنوعية المعنى التي تقدمها لنا الأعمال الفنية، والتي تكون فيها كل جزئية وكل كلمة أو صبغة مشبعة بالقصدية ومستوحاة من إحدى الأفكار الفنية. ولا غرابة في أننا بينما نجد أرفف المكتبات تئن تحت وطأة ما عليها من أطنان الكتب التي تتناول النقد الأدبي والتحليل الموسيقي والتاريخ المقارن للفن، وغيرها من الكتب التي تحاول تحليل تراثنا الفني وفك شفرة ما تحويه من رسائل، نجد على الجانب الآخر الأرفف المخصصة للجمال الطبيعي، والتي كان من الممكن أن نذهب لتعلمها حتى ولو كان من الأفضل تأمل تلال منغوليا أو الأندلسية، تكاد تكون خالية أو غير موجودة بالمرة. إن النقد هنا يفشل في أن يجد من يشتريه حيث لا يوجد فن لإثارته، وأفضل ما لدينا هو الكتب الإرشادية.

ورغم ما في هذه الملاحظة من صواب، فإنها تتجاهل اثنين من أهم الخصائص التي تسم تفاعلنا مع العالم الطبيعي. أولى هذه الخصائص هي دور الطبيعة باعتبارها مادة خام تقوم عليها الفنون البصرية. إن كبار مهندسي المناظر الطبيعية في القرن الثامن عشر، مثل ويليام كينت وكابابيليتي براون، إنما كانوا يزاولون أعمالهم وفق أذواق رعاتهم، حيث عاشوا في زمن كان الناس المثقفون فيه لا ينفكون يقارنون بين المناظر الطبيعية، ويتجادلون في مناقشات حامية حول أيها يتمتع بذوق حسن وأيها ليس كذلك، بل وينطلقون للبناء والحفر والزراعة والتعديل في هذه المناظر وذلك عن نية تشبه نية الرسامين الذين سيعهدون إليهم لاحقًا بتسجيل هذه النتائج على لوحاتهم.

وفي الواقع، فإن جوقة المغرمين بالمنظرية **picturesque** قد نشأت؛ لأن تفاعلنا مع المناظر الطبيعية واستجابتنا للوحات الفنية تغذي كل منهما الأخرى، فقد بدأت عادة تزيين المناظر الطبيعية بمشاهد الأبنية المعمارية

المدمرة في القرن الثامن عشر من حب المناظر في منطقة الرومان كامبانيا والتي لم تأت بسببها في حد ذاتها، ولكن بسبب الطريقة التي رسمها بوسين وكلــود بهــا. وكان السياح في القرن الثامن عشر يسافرون تصحبهم "مرآة كلود" **Claude Glass**، وهي مرآة مقعرة عليها طبقة داكنة، حيث كانت تساعدهم في تذوق المنظــر مــن خلال تأمله في مساحة صغيرة، وتقوم الطبقة الداكنة لها بجعله أقرب للوحات الفنية وعلى نحو يذكرهم بلوحات الفنان كلود. وكان مهندسو المناظر الطبيعية في هــذه الفترة يرون في الأبنية المعمارية المدمرة، إلى جانب الجسور والمعابد الكلاسيكية، متصلاً واحدًا متناغمًا مع الأشجار والبحيرات والروابي الاصطناعية التــي كانــت المادة الخام لفنونهم. إنه من الصعب أن نؤكد أن نظرتنا نحو الجمال الطبيعي تقوم على أساس مختلف تمامًا لأساس نظرتنا للفنون، في الوقت الذي يرتبط فيه الاثنان بشكل وثيق. وكان قانون التخطيط في أوروبا يبدي حساسيته للتهديد الــذي كانــت المباني تشكله بالنسبة للجمال الطبيعي، وقد حاولت، وبنجاح محدود، أن تتحكم في شكل المباني وحجمها وموادها في الريف، وذلك من أجل حماية تراثنا الاســتطيقي المُشترك. إن المباني ليست **منفصلة** عن المنظر الطبيعي، على النحو الذي تطالعنــا فيه حوائط المعرض ونوافذه منفصلة عن اللوحات المعلقة عليها، والمحمية بإطاراتنا مما حولها. إن هذه المباني مكانها **داخل** المنظر الطبيعي وهي جزء منه، ولذلك فــإن تجربة الجمال تستوعب المناظر الطبيعية والمناظر المعمارية على قدم المساواة.

وعلاوة على ذلك، فإن الجمال والتصميم مترابطان في مشاعرنا، فعلى الرغم من أننا نستشعر الجمال في القوقعة البحرية أو الشجرة أو المنحدر دون الإشارة إلــى أي غرض صنعت من أجله، فإن كلاً منها يلهمنا بنوع من "المنفعة المنزهة"، علــى نحو ما قال كانط. وفي بعض الفقرات، يبدو كانط وكأنه يشير إلى ذلك، وعلى الرغم من أن الفكرة تخلو من أسس عقلانية، ولا تستطيع أن تقدم لنا أي معرفة، سواء عــن هدف الخلق أو عن طبيعة الإله، فإنها رغم ذلك تضم نوعًا من المحاكاة بلا كلمــات لقيمتنا باعتبارنا كائنات معنوية، ولنظام و"نهائية" **finality** عالمنا.

في موسم من الطقس الهادئ
ورغم أننا كنا في أغوار اليابسة
تحن أرواحنا لهذا البحر الخالد
الذي أتى بنا إلى هنا
ويمكن أن ترحل في لحظة إلى هناك
وترى الأطفال يلعبون على الشاطئ
وتشهد أمواج المياه المهيبة وهي ترتفع إلى الأبد ...

(وردزورث، قصيدة: **Intimations of Immortality**، **الصفحات ١٦١ـ١٦٧**)

كان كانط يعتقد أيضا أن الجمال الطبيعي هو "رمز" للفضيلة والأخلاق، ورأى أن الأشخاص الذين يهتمون بالجمال الطبيعي اهتمامًا حقيقيًا هم أشخاص لديهم نزعة واضحة نحو الأخلاق ـ أي "النية الحسنة". ويبدو هذا الرأي مستندا على حجة غير مباشرة، ولكنها حجة شاركه فيها غيره من كتّاب القرن الثامن عشر، وكان منهم صمويل جونسون وجان جاك روسو، وهو رأي نجد أنفسنا منجذبين إليه غريزيًا، رغم أنه من الصعب أن نضع حجة **أولية a priori** للبرهنة عليه.

المنفعة المتزهة عن الغرض:

قادتنا المناقشة في هذا الفصل إلى نقطة حاسمة، فلقد بدأت بالقول أن الحكم الاستطيقي، على غرار المتعة التي تحثه، يكون منزّهًا عن المصلحة، وهو ما يدل ضمنا على أن الجمال والمنفعة قيمتان مستقلتان، على نحو يكون معه النظر

لأي شيء بسبب جماله مختلفًا تمامًا عن النظر إليه بوصفه وسيلة لتحقيق هدف أو غرض عملي معين.

ومع ذلك، فإن الغرض والمصلحة والأسباب العملية تعاود الظهور هنا من حيث بدأنا التخلص منها. إن تجربة الجمال في الفن المعماري، على سبيل المثال، لا يمكن فصلها عن معرفتنا بوظيفة البناء، كما أن تجربة الجمال البشري لا يمكن فصلها عن الرغبة العميقة التي تنبع من هذا الجمال، وتجربة الجمال في الفن ترتبط على نحو وثيق بشعور القصدية الفنية، وحتى تجربة الجمال الطبيعي تشير في اتجاه نوع من "الغرضية دون غرض". إن الوعي بالغرض، سواء في الموضوع أو في أنفسنا أو في أي مكان، إنما يُقرر حكمنا على الجمال، وعندما نعود بهذا الحكم إلى العالم الطبيعي لا يكون من المستغرب إذا الأمر أثار حينها التساؤل الجوهري لعلم اللاهوت، ألا وهو ما الهدف الذي يخدمه هذا الجمال؟ فإذا قلنا إن الجمال لا يخدم غرضًا إلا نفسه، إذًا فغرض من هذا؟ مرة أخرى نلمس أن الجميل والمقدس متقاربان في تجربتنا، وأن مشاعرنا لأحد هذين المجالين تنساب رغمًا عنا لتقتحم مجال الآخر.

إذا وصفنا الجمال بأنه "منفعة منزهة عن الغرض"، فإننا بذلك لا نزيد الموضوع إلا حيرة وألغازًا، ولذلك فإني أقترح أن نبتعد عن هذه المجالات المتعالية إلى مجال الجمال العادي، وهو الجمال الذي تعيش وتعمل فيه الكائنات العاقلة كافة، رغم ما يبدو عليه في الظاهر من عدم اكتراث بالمسائل الاستطيقية. ومن خلال تأمل موقع الجمال في الفكر العملي العادي، سأحاول أن أوضح السبب في كون الحكم الاستطيقي جزءًا ضروريًا في إتمام أي شيء على نحو تام.

الفصل الرابع

الجمال الكامن في مفردات الحياة من حولنا

إن أفضل مكان يبدأ فيه المرء في استكشاف الجمال هـــو الحديقـــة، حيـــث يجتمع الشعور بالاسترخاء مع الرغبة في المعرفة وتذوق الجمال، وذلك فـــي جـــو بهيج من الحرية.

الحدائــــــق:

لولا ما تشعه الحدائق من جمال طبيعي، لما كان لها دور ســـوى أن تكـــون مجرد أحواض لزراعة الخضروات للبشر. ومع ذلك، فحتى أحواض الخضراوات لها جمالياتها الخاصة، حيث إن النظام الذي تتبدى فيه على هيئة صـــفوف تفـــصل بينها مساحات متساوية يُشبع حاجاتنا للنظام البصري. وفي حالة الحدائق الجماليـــة التي هدفها المتعة نجد شيئًا يحظى باهتمام الكافة، حيث يكرس لها الناس في كـــل مكان جانبا من وقت فراغهم في مسعى للاستمتاع النقي المنـــزه مـــن المـــصلحة. والحدائق لها جانبها الظاهرياتي **phenomenological** المُميّز، حيث يـــتم اقتنـــاص الطبيعة وترويضها وإخضاعها للقواعد البصرية البشرية.

والحدائق ليست فراغات مفتوحة على غرار المناظر الطبيعيـــة، بـــل هـــي فراغات مُحيطة، فالزهور والنباتات التي تنمو فيها **تُحيط** بمن يشاهدها. فالـــشجرة في أي حديقة ليست كالشجرة في غابة أو حقل، فهي لا تنمو من بـــذرة عـــشوائية جاء سقوطها في موضعها هذا صدفة، بل تقيم علاقة مع زوار الحديقـــة وتنتمـــي إليهم في نوع من أنواع الحوار. إنها تتخذ موقعها امتدادا للعالم الإنساني، حيث تقع في الوسط بين البيئة المبنية وعالم الطبيعة. إن هناك في الواقع نوعا من "البينيـــة" **between_ness** الظاهراتية التي تتخلل طرائـــق استمتاعنا العاديـــة بالحدائـــق.

وتغذي هذه التجربة تجربتنا الرئيسية بالأشكال والزخارف المعمارية، وحيث صُممت الأشياء لكي تغزو المكان وتحيط بها وتلتقطها من الطبيعة وتطرحها لنا باعتبارها **ملكًا لنا**. ومن هنا منشأ المقارنة المتكررة، وإن تكن الخيالية، التي تعقدها الأطروحات المعمارية بين الأعمدة وجذوع الأشجار، ومنشأ أشكال فنون تنسيق الحدائق، والتي لنا أن نصفها باعتبارها فنًا بينيًا – فهي ليست فن اللوحات وحدها ولا فن الطبيعة وحدها، بل فنهما معًا، حيث يتمازجان معًا ليصبحا فنًا واحدًا، وذلك كما في حواف الزهور لـ (جيرترود جيكل) أو تجهيزات الحدائق للشاعر الاسكتلندي (إيان هاميلتون فينلي).



تعليق شكل (٧): الطريق الملتف في حديقة (ليتل سبارتا)، من إبداعات (إيان هاميلتون فينلي)، وهو يمثل موقعًا وسطًا بين الطبيعة والفن.

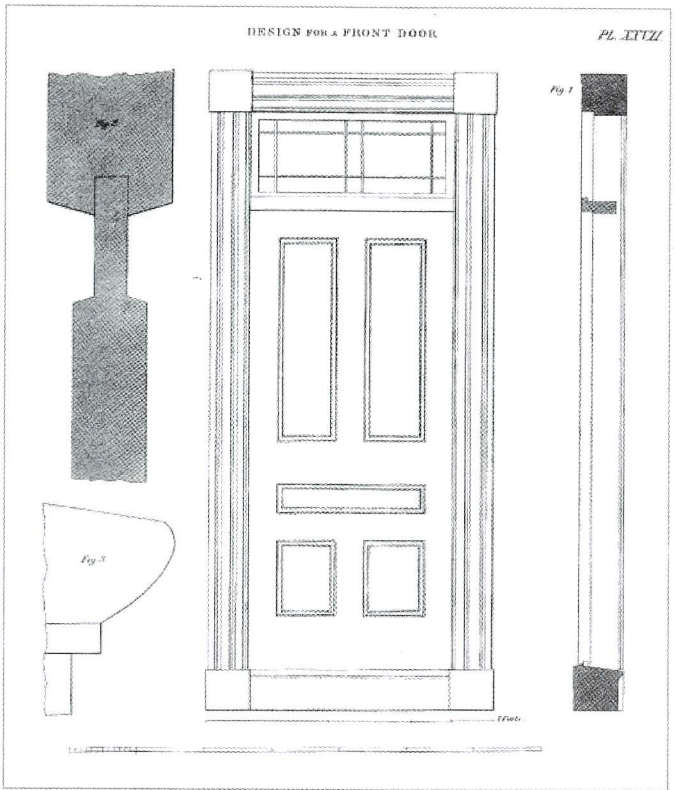
وهذه المحاولة لتوفيق محيطنا مع أنفسنا والعكس هي إحدى الخصائص الشمولية الإنسانية، وهي تدل على أن الحكم الجمالي ليس مجرد إضافة اختيارية لمجموعة الأحكام الإنسانية، ولكنه إحدى التبعات التي لا مفر منها للنظرة الجديدة للحياة، والوعي الحقيقي بما فيها.

المشغولات اليدوية والنجارة:

يتجلى لنا موضوع هذا الفصل بشكل أوضح إذا تأملنا أحد تلك المجالات الوسط بين الفن والطبيعة، والتي ينجذب فيها الناس رغمًا عنهم لإطلاق الأحكام الجمالية: وهو مجال المشغولات والزخارف اليدوية، والتي نختار فيها الشكل الذي ينبغي أن تظهر عليه الأشياء المُحيطة بنا.

هب أنك تقوم بتركيب باب في أحد الجدران وتقوم برسم حدود المكان الذي ستضع فيه الإطار، ستتمهل لبرهة بين الحين والآخر لتسأل نفسك: هل يبدو شكل الإطار ملائمًا؟ لقد طرحت على نفسك هنا سؤالاً مهمًا وواقعيًا، بيد أنه ليس من تلك الأسئلة التي يمكنك إجابتها مستخدمًا المصطلحات الوظيفية أو النفعية. فقد يؤدي هذا الإطار غرضه في مرور الناس من خلاله، وقد يلتزم بالفعل بمتطلبات الصحة والسلامة، ومع ذلك فقد لا يكون ملائمًا: فقد يكون مرتفعًا للغاية أو منخفضًا جدا أو واسعًا بصورة مبالغ فيها أو ذي هيئة مرتبكة... إلخ (في الواقع، إن كود البناء الراهن، والذي يتطلب أن تكون أبواب المداخل عريضة بشكل كاف، والدرجات الأمامية منخفضة بشكل كاف بحيث تستوعب الكراسي ذات العجلات التي يستخدمها المعاقون، تجعل من المستحيل تصميم الأبواب الأمامية بشكل ملائم، على النحو الذي تبدو به أبواب العصر الجريجوري ملائمة). هذه الأحكام لا تحيلنا إلى أي أهداف نفعية، ولكنها تُعد عقلانية على الرغم من ذلك، وقد تكون خطوة

أولى نحو بدء حوار تُعقد فيه المقارنات وتُضرب فيه الأمثلة وتُناقش فيه البدائل. ولموضوع هذا الحوار علاقة بالأسلوب الذي تتلائم فيه الأشياء معًا، وكذلك بالانسجام المأمول عند إنجاز أي أعمال مادية عادية.



شكل (٨): صورة توضح تصميمًا لباب من العصر الجريجوري، ونلمس فيه كيف تتلاءم الأجزاء مع بعضها.

ويبدو لي أن هذا هو نوع الأمثلة التي كان يجب على كانط أن يسوقها لنا؛ لكي يثبت وجهة نظره بأن ثمة نوع من ممارسة الملكات العقلانية التي تتسم بكونها تخدم غرضًا، وفي الوقت نفسه تتسامى على كل الأغراض، عند تأملنا للطريقة التي تظهر بها الأشياء. فهذا المثال لا يوضح وجود هذه الممارسة فحسب،

بل يُثبت أيضًا أنها تشكل جزءًا لا يتجزأ من عملية صناعة القرار العملي لدينا. وهناك عدد من الأمثلة الأخرى التي تُثبت هذه النقطة، فتأمل مثلاً ما يحدث عندما تُعد المائدة أمام مجموعة من الضيوف، فأنت لا تلقي الأطباق والملاعق على المائدة كيفما اتفق، بل ستدفعك الرغبة لوضع الأشياء بشكل صحيح، ليس فقط بالنسبة إليك، بل كذلك بالنسبة لضيوفك. وبالمثل عندما ترتدي ملابسك للذهاب إلى حفلة مثلاً، بل حتى عندما تقوم بترتيب الأشياء على مكتبك أو ترتيب حجرة نومك في الصباح: فأنت في كل هذه الحالات تسعى نحو الترتيب الصحيح أو الملائم، ولهذا الترتيب علاقة بالشكل الذي تظهر عليه الأشياء. وتدلنا هذه الأمثلة على "جماليات الحياة العادية"، والتي ظلت لفترة طويلة أحد الموضوعات المُهملة، وهو الإهمال الذي يشرح لنا في الحقيقة السبب الذي حدا بالناس لإساءة فهم مجال المعمار والتصميم، حيث فسروا بشكل خاطئ ما يجب أن ينتمي لمجال العقلانية الرشيدة باعتباره شكلاً من أشكال الفنون الراقية.



شكل (٩): جماليات الحياة البسيطة

الجمال والتفكير العملي:

تعيش الحيوانات غير العاقلة ـ على غرارنا ـ في عالم من الوفرة الزائدة في الأشياء، فعندما يواجه الجواد حاجزًا فإن أمامه عددًا لانهائيًا من المواقع التي يمكنه القفز من أي منها. فإذا أراد أن يقفز، فإن السبب في ذلك هو أنه يريد ذلك ـ إما للفرار من عدو أو متابعة القطيع. بيد أن الجواد لا يعرف إجابة للسؤال حول ماهية الموقع الصحيح للقيام بالقفز، ليس لأن كل المواقع متشابهة، ولكن لأنه لا مجال لسؤال كهذا بالنسبة للجواد. أما **نحن**، فبوسعنا بالتأكيد أن نطرح أسئلة كهذه لما نملكه من قدرة على حذف الزيادات وتبرير الأفعال الفردية، ولأننا لا نفعل فقط ما يحقق أهدافنا بل نفعل ما يحققها بأفضل شكل ووسيلة ملائمة.

ويمكن توضيح هذه النقطة أكثر بالعودة إلى مثال الطيور الشادية. إن شدو الطيور يحقق وظيفة في عملية الانتخاب الجنسي، وهو ينبعث في أوقات معينة ـ بعد الاستيقاظ وقبل النوم ـ عندما يرغب الذكر النشط جنسيًا في ترسيم حدود منطقته. وهذه الوظيفة ليست هدفًا من أهداف الطائر، فالطائر ليس له أهداف، حتى ولو كان مدفوعًا برغبات معينة؛ وذلك لأنه لا يعيش حياته وفقًا لأي خطط. وعلاوة على ذلك، فإن الشدو لا تحدده الوظيفة، فالأمر لا يتطلب سوى أن يكون صوت الشدو مرتفعًا بما يكفي لكي تسمعه الطيور المنافسة والإناث الراغبة في التزاوج، وأن يتم التعرف عليه على أنه يمثل صوت النوع بأكمله، أو صوت الطائر الفرد. وعليه فليس من المُستغرب أن نجد أن هذه الطيور الشادية تتغنى بألحان متنوعة ومتغيرة، حيث تحاول عدة نغمات وأساليب موسيقية قبل أن تستقر على مجموعة قليلة من النغمات لتصبح فيما بعد لازمة في غنائها اليومي.

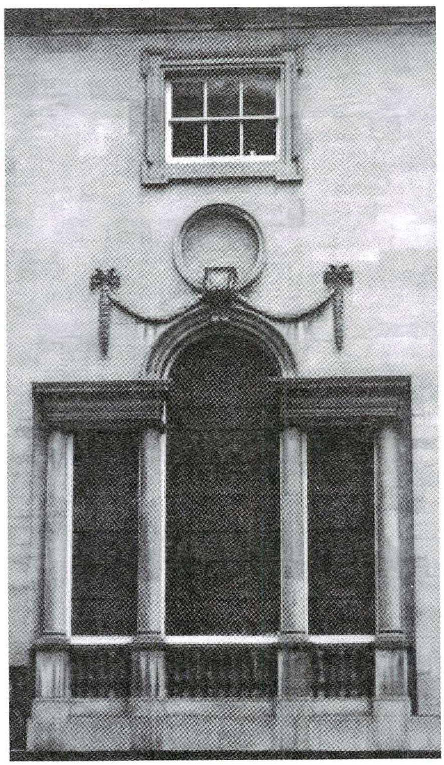
ونحن نسمع هذه النغمات كأنها أغان، ونصف شدو الطيور بوصفها نوعًا من أنواع الموسيقى؛ لأن آذاننا تستقبلها بهذا الشكل، بيد أنه لا يوجد في سلوك الطائر ما يمكن أن يدفعنا للاعتقاد بأنه قد اختار نغمة معينة باعتبارها النغمة الملائمة لنغمة مسبقة، أو أنه قد اختار هذه النغمة تحديدًا؛ لأنها النغمة الصحيحة والملائمة بالنسبة لمجمل النغمات الأخرى، وهلم جرا. وعليه، فكل هذه الأحكام ذات الطبيعة الاستطيقية لا تجد لها تطبيقًا واقعيًا في علم الطيور، لأنها تنطبق فقط على عالم الكائنات العاقلة، وهي الكائنات التي لا تختار بشكل عشوائي بين البدائل اللانهائية المترامية أماميا، بل تختار بناء على أسباب واعية، وتستمع لتتابعات الأصوات من حيث المنطق الموسيقي الذي يحكمها معًا.

والسؤال الآن: كيف تستطيع الكائنات العاقلة أن تزيل الخيارات الفائضة من ذلك النوع الذي يوجد في شدو الطيور؟ لنعد إلى مثالنا عن النجّار. كيف يحدد النجّار اختياره لإطار الباب من بين جميع أطر الأبواب الممكنة التي تلائم الوظيفة المعينة؟ الإجابة هي أنه يقوم بالاختيار على أساس ما يبدو **ملائمًا منها**. فهو يحكم على الشيء من حيث مظهره، ويفتش في هذا المظهر عن سبب يبرر اختياره.

السبب والمظهر:

يترتب على ما سبق بعض الآثار المهمة، فعندما اختار إطارًا على أساس أنه يبدو ملائما، فإن عليّ أن أواجه السؤال "لماذا كان اختياري ملائما؟" وقد أرد عن سؤالي هذا قائلا "لأنه هكذا وحسب"، أو أشرع في البحث عن المعاني والتفتيش في القواعد والأعراف التي تبرر اختياري، ولكن الشيء الذي ليس بوسعي فعله هو أن أضفي على مظهر الإطار قيمة عملية بحتة بالقول مثلا بأن "الأبواب التي لها

هذا الشكل تجذب الزبائن الأكبر سنًا"، لأن هذا سيعني أنني أتخلـــى عـــن حُكمـــي الابتدائي، فبدلاً من أن أعلق الأمر على الطريقة التي يظهر بها الباب بالنسبة لـــي، سأكون قد علّقته على منفعة ظهوره بهذا الشكل بالنسبة للآخرين. وبتعبيـــر آخـــر، سيعد ذلك عودة للحكم النفعي، وهو الحكم الذي بوسعي تأكيده بكل معقولية حتـــى ولو كان شكل الإطار يبدو سخيفًا تمامًا بالنسبة لي.



شكل (١٠): صورة توضح الشكل الفني المميز لمعمار البـالاديو (علـى اسـم المعماري الشهير أندريا بالاديو) من إحدى نوافذ كلية ورسيستر، أكسفورد.

يجد النجار عندما يتأمل مظهر إطار الباب الأسلوب الملائم لحسم فوضـــى الخيارات المتوافرة له، ولأن المظهر في تفكيره قد انفصل عن الاعتبارات العمليـــة

التي تجعل آلاف الأشكال من إطارات الأبواب على قدم المساواة من الناحية العملية، فقد أصبح الآن على طريق للاكتشاف - اكتشاف الأسباب التي تبرر اختياره لهذا الإطار تحديدًا، والتي تبرره على أساس الشكل الذي يظهر عليه؛ حيث سيقارن الإطار بالأطر الأخرى، وكذلك مع إطارات النوافذ التي ستوضع على الجانبين. كما سيسعى لاكتشاف ما يلائم التفاصيل المرئية الأخرى في البناء، وسيحاول التوفيق بين شكل الإطار وشكل المبنى ككل من جهة، وبين شكل الإطار وأجزاء المبنى من جهة أخرى. وينشأ عن عملية التوفيق هذه مفردات بصرية: فمن خلال استخدام قوالب متطابقة في الأبواب والنوافذ، على سبيل المثال، سوف يصبح من السهل أكثر التعرف على وجه التطابق البصري وقبوله. كما سيترتب على ذلك ما نصفه بشكل فضفاض بكلمة "الأسلوب" **style** - ممثلاً في الاستخدام المتكرر للأشكال والمعالم والخامات... إلخ، وموائمتها للاستخدامات بالإضافة إلى البحث عن حشد من الإيماءات البصرية.

الاتفاق والمعنى:

ربما يذهب تفكيرك إلى أن النجار لم يفعل شيئًا جديدًا سوى أنه أزال الزوائد التي خلفها الاختيار العملي الحقيقي، بيد أن هناك اعتبارين يدفعان للتشكيك في هذا الاعتقاد، أولها أن هذا النجار ليس هو الشخص الوحيد الذي له وجهة نظره في تصميم إطار الباب، فالآخرون أيضًا سينظرون للإطار ويبدون رضاهم أو اعتراضهم على أبعاده. وقد ينصب اهتمام بعضهم على الباب؛ لأنهم سيسكنون مستقبلاً المبنى الذي سيُوضع به، فيما يتركز اهتمام البعض الآخر على نظرة المارّة والجيران للباب. وفي كل الأحوال، سيكون لديهم اهتمام بالشكل الذي يظهر عليه الباب: وكلما كانت مشاركتهم أقل في الجانب العلمي، زاد اهتمامهم. ومن هنا بداية ما يطلق عليه المنظرون في مجال الألعاب "مشكلة التنسيق".

وإحدى طرائق حل هذه المشكلة هو السعي للاتفاق: فإذا كان هناك خيارا واحدا ـ أو مجموعة من الخيارات ـ بوسعنا جميعا الاتفاق عليه، فلا تعد المشكلة مشكلة. وحتى عند غياب الاتفاق الصريح، فقد يظهر أحد الحلول مع الوقت، مع رفض الخيارات غير المرغوبة، وتأييد الخيارات المرغوبة. ولذلك يقترح المبدع العظيم بالاديو استخدام الأشكال والتركيبات (على غرار النوافذ البالادية) التي تجتذب الرضى الفوري للآخرين، فيما يتكيف القائمون على بناء الشوارع بالمحاولة والخطأ. وكلا العمليتين تضيفان إلى رصيد المفردات الخاصة بالأشكال والخامات والزخارف. وينشأ نوع من الخطاب العقلاني الذي هدفه بناء مناخ مُشترك نشعر فيه جميعا بالألفة، ويلبي حاجاتنا في أن يكون كل ما حولنا ملائما. وهذا الجانب من جوانب الاستطيقا- أي وضعيته المشتقة اجتماعيا والمدفوعة اجتماعيًا باعتبارها دليلاً مرشدًا لنا في محيطنا المُشترك ـ هو الذي يزيل الزوائد غير الملائمة.

إن الزوائد ليست إحدى الخصائص الموجودة بشكل دائم في أهدافنا ومصنوعاتنا. ففي بعض المجالات ـ مثل تصميم الحدائق ـ تحيط بنا الزوائد من كل جانب، وفي مجالات أخرى، مثل تصميم الطائرات، تكون الحاجة الملحة هي التي تحكم كل مناحي التصميم. بيد أنه حتى عندما تكون الهيمنة للجانب الوظيفي، فإن حسنا الجمالي ينتبه ويميز ما هو ملائم مما هو عشوائي، وما هو يعكس أسلوبا معينًا مما يعكس ارتجالية في الفعل. ونحن نجد في تصميم الطائرة ما نعجب به أكثر مما نجده في مقبض الباب، ولكن الطائرة الجميلة تحقق ما يحققه إطار الباب بالنسبة للنجار؛ حيث تمثل حلاً ملائمًا لمشكلة يمكن حلها بأكثر من طريقة.

أما الاعتبار الثاني فهو أن منظر الشيء، عندما يصبح موضوعا للاهتمام، يؤدي لتراكم المعنى. فأنت بوسعك ببساطة أن تستمتع بمنظر معين في حد ذاته، ولكن الكائنات العاقلة لديها احتياج متأصل في تفسير الأشياء، وعندما يكون موضوع

اهتمامها هو المظهر، فإنها تفسر المظهر باعتباره شيئا ينطوي في جوهره على معنى. حتى الأشياء البسيطة من قبيل تصميم إطار الباب قد تكون موضوعا لهذا الاحتياج. ويقوم النجار بربط أشكال الأبواب بأشكال معينة من الحياة الاجتماعية مثل دخول الحجرات والخروج منها وبأنماط الملبس والسلوك. وقد لوحظ منذ أمد بعيد أن أنماط الملبس والمعمار لها ميل لمحاكاة بعضها بعضا، وأن كلاً منهما يعكس الطرائق المتغيرة التي يتم النظر بها للإنسان باعتباره روحا وجسدا.

وبالجمع بين هذه الاعتبارات معا، نصل للنتيجة المثيرة التالية، وهي أنه عندما يحاول الناس محو زيادات التفكير العملي من خلال الاختيار بين الأشكال الظاهرية، فإنهم يقومون أيضا بتفسير هذه الأشكال باعتبارها تنطوي على معان، كما يطرحون المعنى الذي يكتشفونه عبر نوع من الحوار المنطقي الذي هدفه تحقيق درجة من الاتفاق في الأحكام بين المهتمين بهذا الاختيار. وبقولنا هذا، فإننا نقترب للغاية من الفكرة التي سادت خلال القرن الثامن عشر عن الذوق باعتباره ملكة تستعملها الكائنات العاقلة في ترتيب حياتها وتنظيما من خلال ذلك الحس الاجتماعي بالمظاهر الصحيحة والخاطئة. ولا غرابة في القول بأننا بدأنا الآن في الاطلاع على مجال أصيل من الحياة العقلانية والذي يرتبط بالفكرة الفلسفية عن الاستطيقي، والذي يتسم بأنه مهم في حد ذاته وينطوي في الوقت نفسه على مشكلات فلسفية.

النمط والأسلوب:

نعتمد نحن البشر عادة على الأحكام الاستطيقية في توصيل المعاني، وإحدى أدواتنا التي نستخدمها في ذلك هي النمط أو الأسلوب **style**، مستخدمين في ذلك بطريقة واعية الأعراف والمعايير الاجتماعية. فالوردة المعلقة في عروة القميص

وإبريق المشروب اللذيذ ومنديل المائدة المطوي: كلها أشـــياء تثيـــر إدراكـــا فـــي المشاهدين الذين يرون معنى معينًا في تفصيلة معينة، لأنهم يستشعرون نظامًا خفيًا دون معنى معينًا يتم بالنسبة له قياس الشيء الظاهر. لماذا جـــاء المـــشروب فـــي الإبريق وليس في زجاجة؟ ما الذي يلفت انتباهي في هذا الإبريق؟ لماذا كان هـــذا الإبريق على المنضدة، وليس على أي شيء آخر؟ وهلم جرا.

كل هذه الأسئلة تدلنا على إشارة **تلميحية** **allusiveness** للـــنمط، فـــالإبريق يلمّح لنا إلى شكل معين من أشكال الحياة: وهي الحياة البحرمتوسطية التـــي تتـــسم فيها المشروبات اللذيذة بالوفرة، وحيث تتماهى العلاقة بكل من العمـــل والهـــزل. ولهذا اختارت المُضيفة إبريقًا من الفخار المزخرف، ووضعته في وسط المنـــضدة، وبشكل يدل على أريحية الاستخدام. وقد لا تكون هذه خيارات واعيـــة. فالمـــضيفة نفسها تستكشف، في مسعاها الاستطيقي، المعنى الذي ترغب في نقله، والمثال يدلنا على وجود دور للخيارات الاستطيقية في تعزيز المعرفة بالذات – في فهم الكيفيـــة التي تتلائم بها أنت نفسك في عالم المعاني الإنسانية. وتشكل الخيارات الاســـتطيقية جزءًا مما أسماه (فيختة) و(هيجل) بـــ الإسقاط الخارجي **Entäusserung** للـــذات وتقرير المصير **Selbstbestimmung** الذي يولده، وهو اليقين الذاتي الـــذي يتـــأتى من خلال بناء وجد في عالم الآخرين.

معظم الطرائق التي يمكن بها ترتيب المنضدة هي عمليات استكشاف للخلفية؛ حيث لا يوجد شيء معين يتم التلميح إليه، ويكون النظام هو الهدف – وهو نظـــام لا يفعل شيئًا يزعج إدراكاتنا ولكنه يبعث برسالة بسيطة من الأريحية والهدوء. وتقـــوم المُضيفة بنمطها الخاص بتحويل هذا النظام إلى اتجاه آخر، حيث تلمّح لأشياء تجعلها موجودة عيانًا على المنضدة وتسكن منظر الأشياء وكأنها تسرد أو تقول شيئًا.

ومن خلال النمط نفهم ونستوعب الشيء المُراد التأكيد عليه وما يوجد فـــي الخلفية والعلاقات بين الأشياء. ومن ثم فإن الأسلوب أو النمط هو إحـــدى ســـمات

الحكم الاستطيقي اليومي الذي نحمله إلى مجال الفنون حيث يكتسي دلالة جديدة تماما، فما يؤمّن جانبنا في الوجود الاجتماعي اليومي، يصبح في الفنون هو الروح التي تشكل العوالم الخيالية.

الطراز والموضة:

من الواضح من مناقشات هذا الفصل أن البحث عن الحلول الاستطيقية في الحياة اليومية هو نوع من السعي الخفي وراء الإجماع والاتفاق. فحتى من يرتدون ملابسهم بهدف البروز بين الآخرين ولفت الأنظار لأنفسهم إنما يفعلون ذلك كي يتعرف الآخرون على نواياهم. وفي أي مجتمع إنساني طبيعي، تعبر جماليات الحياة اليومية عن نفسها من خلال الموضة - بتعبير آخر، من خلال التبني المجتمعي لطراز أو نمط معين. وأي موضة معينة سائدة تكون هي المُرشد الهادي في الخيارات الاستطيقية وهي تقدم نوعا من الضمان على موافقة الآخرين عليها، وهي تسمح للناس باللعب مع المظاهر، وإرسال رسائل للغرباء يمكن تعرفها، وتنسجم مع مظهرهم الخاص في عالم تكون فيه المظاهر هي المهمة.

وتنشأ الموضة في البداية نتيجة للمحاكاة. وأحيانًا ما تكون المحاكاة ناجمة عن "يد خفية"، على غرار ما يحدث عندما يحاكي الناس بعضهم نتيجة للعدوى الاجتماعية، ومن أمثال هذه المحاكاة جاءت نشأة الأزياء الفلكلورية، والتي تظهر مع ظهور العادات، من التعاملات المتبادلة بين عدد لا يُحصى من الناس مع مرور الوقت، حيث يسعى كل منهم لتفادي إثارة الآخرين بلا داع والظهور باعتباره منتميا إلى المجتمع. بيد أن المحاكاة قد تنشأ أيضا من القدوة والاتباع، على نحو ما حدث عندما وضع (بيو برو ميل) موضعة الملابس الرجالي لـ (ريجينسي إنجلاند)

أو عندما قام فريق البيتلز (الخنافس)(*) بتغيير موضة الملابس وتسريحات الشعر واللغة والمُثل الموسيقية لجيل بأكمله.

وكل هذه الظواهر تشهد بالمكانة المهمة التي يشغلها التفكير الاستطيقي في حياة الكائنات العاقلة، وهي تقدم نوعًا من التأكيد على أن الناس عندما تفكر بأسلوب استطيقي، فإنها – ووفقًا لكانط – تسعى للتوافق مع الآخرين.

الدائم والعابر:

تدل مناقشتنا على أن ثمة طريقتين متعارضتين في ممارسة الحكم الاستطيقي: الأولى عن طريق الملائمة والثانية عن طريق الظهور ولفت الأنظار. ونحن في جل أنشطتنا، نقيم وسط دائرة التغير والفوضى رموزًا دائمة لنمط استقراري من الحياة، واليد الخفية التي أشرت إليها لتوي تنتقل إلى حيث الأنماط والقواعد والعادة، وهذا هو ما نشهده في أشكال المعمار الشعبي وفي الأزياء الفولكلورية، وفي عادات المائدة وفي أزياء واحتفالات أي ثقافة من الثقافات التقليدية. وتخلق العادات والأعراف خلفية من نظام ثابت في حياتنا، كما تخلق لدينا إحساسًا بالطريق السوي والطريق الخاطئ، كما تمنحنا الوسيلة لاستكمال إيحاءاتنا وجعلها مقبولة بشكل عام، وذلك على نحو ما يكمل قالب معين عتبة معمارية معينة، أو عندما يكمل شكل ورق التغليف هدية معينة. وثمة ثقافات يتخذ فيها هذا التطلع نحو الثابت والدائم شكلاً مُهيمنًا – كالثقافة المصرية القديمة مثلاً – بحيث إن كل جانب من جوانب الحياة يتشكل بواسطة هذه العادات والأعراف.

(*) مسمى "الخنافس" أطلقه الكاتب المصري أنيس منصور على هذه الفرقة الموسيقية بعد خطأ في ترجمة اسم الفرقة باللغة الإنجليزية، وذلك حسب اعترافه هو شخصيا بذلك، وعلى الرغم من ذلك فقد شاع هذا الاسم حتى صار استخدام الاسم الصحيح – "البتلات" – غير عملي أو مستحب. (المترجم)

وفي التراث المصري القديم، نجد الحياة اليومية تكتسي بشكل هائل بعدد من القيم الجمالية التي تم فيها استيعاب الأسلوب الفردي وإطفاؤه بواسطة الرغبة التي لا تهاون فيها في إرساء النظام. مثال آخر قد يكون أقرب لنا هو استطيقا روما القديمة، والذي جاء فيه التطلع للديمومة مصحوبًا بإحساس مواز بزوال متع الحياة، على نحو ما تعبر عنه اللوحات الجدارية لمدينتي بومبي وهيركولينيوم، وفي تماثيل وكهوف الحديقة الرومانية.

وعلى الرغم من أننا نقدر الدائم، فإننا نعي أيضا بزوال روابطنا بهذا العالم، ولدينا رغبة طبيعية للتعبير عن هذا الوعي بشكل استطيقي وجماعي. وفي الواقع، ثمة ثقافات – وأبرزها الثقافة اليابانية التقليدية – تركز فيها جماليات الحياة اليومية على كل ما هو زائل وتلميحي ومتحرك بشكل تشوبه درجة من الأسى الحاد، وأمثال هذه الثقافات تكون مرتبطة بالعادة والقواعد الاجتماعية الموضوعة على نفس شاكلة الثقافات الأخرى التي تركّز على ما هو دائم؛ حيث تمثل الطقوس اليابانية في تقديم الشاي، التي يرقى فيه تقديم الشاي للضيف إلى مستوى الطقس الديني، توضيحا بليغا لجماليات الزوال، حيث تحكم العادات الصارمة أسلوب التعامل مع الأواني والإيماءات وترتيب الزهور وطبيعة أكواخ الشاي وشكلها. وبسبب هذه العادات والتقاليد، نجد أن مساحات الحرية – وهي حركات المُضيف وضيفه في حديقة الشاي، والإيماءات والتعبيرات الظاهرة عند تقديم كوب الشاي ورفعه – تكتسي دلالة وشدّة خاصة، وحيث الهدف هنا تحديدا هو رصد تفرد المناسبة وزواليا، على نحو ما تنقله العبارة اليابانية (**إيشيجو. إيشي**) وتعني فرصة واحدة، أو لقاء واحد.

ومن طقس الشاي نتعلم شيئا لا يختلف عما نتعمله من المعمار الشعبي في مدننا الأوروبية – وهو أن المتع العابرة والمقابلات القصيرة تصبح قيما أبدية عندما نحفر لها موضعا في الطقوس والحجارة.

الملائمة والجمال:

حاولت في هذا الفصل أن أتناول بالتحليل شكلاً معينًا من أشكال التفكير العملي، الذي نواجه فيه الاختيار بين البدائل وفقًا لإحساسنا بملائمة الأشياء. ونحكم على هذه الملائمة من حيث الكيفية التي تتبدى بها الأشياء، ومن حيث المعنى المحتوى في هذه الكيفية، بيد أنني لم أقل أي شيء مباشرة عن الجمال، كما أن نجّارنا الافتراضي لا يحتاج لاستعمال هذه الكلمة.

ومع ذلك، فإذا عدنا إلى بديهياتنا الأصلية، فإننا سرعان ما سنلمس أن نوع الأحكام الذي ناقشناه في هذا الفصل يرتبط بشكل وثيق بالحكم الجمالي. والملائمة التي كنت أصفها ممتعة، كما أنها تعد سببًا يدفعنا لتأمل الشيء الذي يتصف بها، فهي تُعد موضوعًا للتأمل في حد ذاتها، ولا تستمد أهميتها من أي استخدام مستقل لها. إنها تعد موضوعًا لحكم عقلاني لا يمكن إطلاقه، نظرًا لتجذره في عمق التجربة، بشكل غير مباشر. إن الملائمة أيضًا مسألة درجات، على النحو نفسه الذي يُعتبر فيه الجمال مسألة درجات. واختصارًا، إن ما كنت أصفه في هذا الفصل هو هذا "الجمال البسيط" نفسه الذي يعد أحد الاهتمامات الدائمة لدى الكائنات العاقلة في سعيها لتحقيق النظام في محيطها والتآلف مع عالمها المُشترك.

ولا يتبقى الآن سوى أن نربط أفكار هذا الفصل بأنواع الجمال "العُليا"، والتي يكون الفن مثالاً لها، وأن نرى ما إذا كان بوسعنا أن نقول أشياء إضافية حول نوعية المعنى الذي نسعى إليه عندما نبرر أحكامنا الاستطيقية.

الفصل الخامس

الجمال الفني

لم يتصدر موضوع الفن ساحة الحديث عن الجمال إلا خلال القرن التاسع عشر بعد أن نشرت محاضرات هيجل الشهيرة عن الاستطيقا بعد وفاته، وقد حل بعدها محل الجمال الطبيعي باعتباره موضوعًا رئيسيًا في هذا المجال. وقد جاء هذا التغيير في سياق التحول الكبير الذي شهده الميدان الثقافي والذي تمثّل فيما نعرفه الآن بالحركة الرومانسية، والتي جعلت من مشاعر الفرد محور اهتمامها وأعلت من قيمة الارتحال فوق قيمة الانتماء. وبذلك أصبح الفن هو ذلك المشروع الذي يعلن من خلاله الفرد عن نفسه للعالم ويدافع به عن قضيته أمام الآلهة. ومع ذلك فقد أخفق الفن في اختبار الثقة حارسًا لتطلعاتنا العليا، ففي البداية استلم الفن مشعل الجمال باقتدار، وركض بها عدة أمتار، وفي النهاية تخلص منها في مراحيض باريس العامة!

المزحة الفاصلة:

منذ قرن ونيف من الزمان، خطّ (مارسيل دوشامب) على إحدى المباول توقيعًا وهميًا وأعطى لها عنوانًا جذّابًا وهو "النافورة" ثم وضعها في أحد المعارض الفنية ليشاهدها الناس باعتبارها عملاً فنيًا، وقد ترتب على مزحة دوشامب أن ظهرت مدرسة ثقافية كان أحد أبرز أهدافها هو البحث عن إجابة عن السؤال التالي "ما الجمال؟". وقد تمخضت هذه المدرسة عن كم من الأدبيات التي لا تقل سخافة عن المحاولات العديدة التي جرت لتقليد مزحة دوشامب فيما بعد. ومع ذلك، فقد خلفت هذه الأدبيات وراءها نزعة للشك في كل شيء، ذلك أنه إذا كان بوسعنا أن نطلق على أي شيء فنًا، فما الجديد أو ما القيمة التي نحققها عندما نعطي هذا

الاسم لأي شيء؟ إن المحصلة في النهاية هي أن بعض الناس ينظـرون لأشـياء، فيما أناس آخرون ينظرون لأشياء أخرى، وبلا أي قيمة فنية ترجح شيئًا على آخر. أما الحديث عن وجود اتجاهات نقدية مُحترمة هدفها السعي وراء القيم الموضوعية والآثار الباقية للروح الإنسانية، فتلك كان جزاؤها هو التجاهل، لأنهـا تعتمد فـي رؤيتها للعمل الفنـي على مفاهيـم ذهبت سدى في مبولة دوشامب!

وقد وجدت هذه النظرة من يؤيدها بحرارة؛ لأنها تبدو وكأنما تحرر النـاس من أعباء الثقافة؛ لأنها تقول لهم بأن كل الأعمال الفنية الرفيعة على مر العـصور يمكن للمرء أن يتجاهلها دونما تأنيب من ضمير، وأن مسلسلات التليفزيـون هـي على المستوى الجمالي نفسه والفني لمسرحيات شكسبير، وأن أي فرقة من الفـرق الموسيقية الصاخبة تضاهي أوركسترا الموسيقار العظيم براهمز، وبذلك فلا يوجـد شيء أفضل من شـيء آخر ولا يحق لأي عمل أي يدعي لنفسه أي قيمة استطيقية. وقد توافق هذا الفكر مع الأشكال السائدة لاتجاهات النسبية الثقافية، والتي باتت تحـدد نقطة الانطلاق التي تبدأ عندها المحاضرات الجامعية في موضوع الاستطيقـا، وإن لم تهتم بتحديد النقطة التي تنتهي عندها بالقدر نفسه.

ربما كان لنا أن نعقد مقارنة مفيدة هنا مع النكات، إن من الـصعب وضـع حدود مُقيِّدة للنكات مثلما من الصعب وضع حدود للأعمال الفنية، فأي شيء يمكـن أن يندرج تحت فئة الأعمال الفنية إذا قال أحدهم هذا. والنكتة عمـل فنـي هدفـه الإضحاك، وقد تفشل في أداء هذه الوظيفة، وفي هذه الحالة تصبح النكتة "سخيفة"، أو قد تؤدي وظيفتها، ولكنها تؤذي المشاعر، فتصبح نكتة "سمجة"، بيد أن ما سبق لا يحملنا على الادعاء بأنه إذا كانت النكات شيئًا عشوائيًا، فإنه لا يوجد مـا يميـز النكات الجيّدة عن النكات الرديئة، أو أنه لا يوجد مجال لإرساء نقد للنكات أو لنوع من التثقيف الوجداني الذي هدفه السعي لمستوى معين من الفُكاهة. وفي الواقـع، إن أول شيء يمكن أن نتعلمه عن النكات هو أن مبولة مارسيل دوشـامب كانـت

نكتة، وقد كانت نكتة جيدة عندما ظهرت أول مرة، ثم مبتذلة بعد ظهور صناديق بريلو **Brillo Boxes** للرسام آندي وورهول، ثم انتهى مآلها لتصبح نكتة مسرفة في غبائها في أواننا هذا!

الفن باعتباره شيئًا وظيفيًا:

للأعمال الفنية، على غرار النكات، وظيفة مهيمنة، فهي تمثل موضوعًا للاهتمام الجمالي، وهي قد تلبي هذه الوظيفة بشكل يغذي العقل ويسمو بالوجدان لتكسب لنفسها جمهورًا مخلصًا يعود إليها طلبًا للتسرية أو الإلهام. وقد تؤدي هذه الوظيفة على نحو يجعل الآخرون يحكمون عليها بأنها مخلة بالحياء أو مُهينة، وقد تفشل تمامًا في إثارة الاهتمام الجمالي الذي تسعى إليه. وتنتمي الأعمال الفنية التي نتذكرها لهاتين الفئتين: الأعمال التي ترقى بوجدان الإنسان والأعمال التي تحط من قدره. أما الأعمال الفاشلة تمامًا فسرعان ما يطويها النسيان. وهنا يكون المهم للغاية معرفة نوع الفن الذي يناسبك ويتوافق مع ذخيرتك من الرموز والتلميحات. إن الذوق السليم له أهميته نفسها في مجال الاستطيقا مثلما هو في مجال الفكاهة والنكات، فالذوق في الواقع هو كل شيء في الاستطيقا. وإذا لم تتخذ المحاضرات الجامعية هذا المنطلق، فسوف يتخرج الطلبة في النهاية بعد سنوات من دراسة الفن والثقافة وهم جهلاء تمامًا كما دخلوا الجامعة أول مرة. وعندما يتعلق الأمر بالفن، فإن الحكم الاستطيقي يتعلق بما يجب عليك وما لا يجب عليك أن تحبه، بل وأقول بأن "يجب" هنا حتى ولو لم تكن أمرًا واجب الطاعة، فإن لها مع ذلك ثقلها الوجداني.

يعلم المطلعون أن الناس لم تعد تنظر للأعمال الفنية باعتبارها أشياء يمكن الحكم عليها بأنها جيدة أو رديئة ولا باعتبارها تعبيرًا عن الحياة الأخلاقية الوجدانية

التي نعيشها؛ فقد صار الكثير من أساتذة العلوم الإنسانية وطلابهم يتفقون على انعدام الفارق بين الذوق الجيد والذوق الرديء، ذاهبين إلى أن الفارق يكمن فقط بين ذوقي وذوقك. ولكن تخيل لو حاول أحدهم أن يقول الشيء نفسه عن الفكاهة. ويحكي جونج شانج وجون هاليداي عن إحدى المناسبات، عندما انفجر الصغير ماو زيد ونج في الضحك في السيرك عندما سقطت المرأة التي تقوم بالسير على الحبل على الأرض لتلقى حتفها. تخيل عالمًا يضحك فيه الناس على مصائب الآخرين. ترى ماذا سيكون القاسم المُشترك بين هذا العالم وعالم رواية موليير (تارتوف) أو أوبرا (زواج فيجارو) لموتسارت أو رواية (دون كيشوت) لسيرفانتس أو رواية (تريسترام شاندي) للورانس شتيرن؟ لا شيء، اللهم إلا الضحك. إن عالمًا كهذا سيكون عالمًا منحلاً، عالمًا لم تعد فيه الطيبة تجد في الضحك معينًا لها، عالمًا سيصبح فيه جانب بأكمله من الروح الإنسانية مشوهًا وبشعًا.

تخيل الآن عالمًا يهتم فيه الناس فقط بصناديق بريليو المقلدة أو المباول التي تحمل توقيع الفنانين أو في الصلبان المغموسة في البول أو ما يماثلها من أشياء أخذت من نفايات العالم ووضعت بين المعروضات الفنية- باختصار، كل ما تحتويه معارض ما يُسمى بالفن العصري والتي باتت تحقق انتشارًا في أوروبا وأمريكا. ما الجوانب التي سيتشاركها عالم كهذا مع إبداعات دوشيو أو جيوتو أو بلاسكث أو حتى سيزان؟ بالطبع، سيكون الشيء المشترك الوحيد هو وضع هذه الأشياء في فاترينات العرض وتطلعنا إليها من منظور استطيقي، بيد أنه سيكون حينها عالمًا تفتقد فيه التطلعات الإنسانية للتعبير الفني عنها، عالم لا يعد بوسعنا فيه أن نصنع لأنفسنا صورًا لكل ما هو سام وراق، عالمًا تغطي فيه أكوام القمامة الأعمال التي طالما عددناها مثلاً عليًا في الفن.

الفن والتسلية:

في أحد مؤلفاته المدهشة التي نشرها منذ قرن من الزمان، ذهب الفيلسوف الإيطالي بينديتو كروتشه إلى وجود اختلاف جذري، على نحو ما رآه، بين الفن كما يُطلق عليه وبين الفن الزائف الذي يهدف إلى التسلية والإثارة والإمتاع. وقد تناول هذا الفارق تلميذ كروتشه، وهو الفيلسوف الإنجليزي ر. ج. كولينجوود، الذي قال بأننا عندما نقابل عملاً فنيًا حقيقيًا فإن ردود أفعالنا ليست هي ما يهمنا، بل ما يحمله هذا العمل من معنى ومضمون، فأنا أعاين تجربة معينة متجسدة في ذلك الشكل الحسي المعيّن. بيد أنني عندما أسعى للتسلية، فإنني لا أهتم بالسبب بل أهتم بالتأثير، فكل ما ينتج التأثير الملائم عليّ فهو ملائم بالنسبة لي، ومن ثم لا يوجد محل لأي حكم سواء كان استطيقيًا أو غير ذلك.

وتبدو النقطة التي أثارها كروتشه وكولينجوود مبالغ فيها إلى حد ما – فلم يمكنني الاستمتاع بالعمل الفني لما يحمله من معنى، وفي الوقت نفسه أتسلى به؟ إننا لا نتسلى **من أجل** التسلية، ولكن من أجل النكتة. إن التسلية هنا لا تتعارض مع الاهتمام الاستطيقي؛ لأنها شكل من أشكال هذا الاهتمام. ومن ثم فليس مستغربًا من رفضهم المبالغ فيه للفن بوصفه تسلية أن لا تحقق نظرياتهم الاستطيقية المقبولية ككثير من النظريات الأخرى التي تحملها الأدبيات الفلسفية.

ورغم ذلك، فقد كانا على حق في اعتقادهم بأن ثمة فارقًا كبيرًا بين المعالجة الفنية لموضوع معين وبين مجرد إضفاء بعض المؤثرات عليه. وتوضح لنا الصور الفوتوغرافية هذا الفارق، ففي حين يغلق المسرح، على غرار إطار أي لوحة فنية، الأبواب أمام العالم الواقعي، نجد أن الكاميرا تسمح لهذا العالم بالانسياب

عبرها ليصل إلى الصورة، فهي لا تلتقط فقــط منظــر الممثــل الــذي يتظــاهر بالاحتضار على الرصيف، بل تلتقط أيضًا تلك البالونة التي تصادف أنهــا عبــرت قارعة الطريق في الخلفية، والإغراء هنا هدفه تحويل هذا القصور إلى شيء جذّاب من خلال خلق نوع من "إدمان الواقع" لدى المُشاهد، ومن خــلال التركيــز علــى جوانب الحياة الواقعية التي تستحوذ على كياننا أو تثيرنا، بغض النظر عن معناهــا الدرامي. إن الفن الأصيل يمتعنا أيضًا، ولكنه يفعل ذلك بوضع مسافة فاصلة بيننــا وبين المناظر التي يصوّرها: وهي مسافة كافيــة لتوليــد التعــاطف المنــزّه مــع الشخصيات، وليس لتوليد عواطف نيابة عنا.

مثـــــــال:

نظرًا لأن السينما وأفرعها هي الأكثر عُرضة للاتهام من بين جميع الفنــون بسعيها للتأثير على حساب المعنى، لذا أرى من المناسب أن أعطي مثالاً عن الفن السينمائي يكون فيه هذا القصور غائبًا. القليل فقط من المخرجين هم من قُدّر لهــم أن يحملوا درجة الوعي التي تمتع بها إنجمار بيرجمان بحجم الإغراء الذي تمثلــه الكاميرا والحاجة لمقاومته. ويمكنك بسهولة أن تلتقط مشهدًا ثابتًا من أي فيلم مــن أفلامــه – مثل السلسلة الحالمــة في "وايلد ستروبيريــز" أو رقصة الموت في "ذا سيفينث سيل" أو حفلة العشاء في "ذا هاور أوف ذا وولف"، وتعلقها علــى حــائط صالونك لتخلب لب من يراها بما لها من صدى جمالي آسر. لقد اختار بيرجمــان أن يخرج فيلمه "وايلد ستروبيريز" بالأبيض والأسود في فترة (١٩٥٧) كانت فيهــا السينما الملوّنة هي الموضة السائدة، وذلك بُغية خفض درجة التــشويش لأقــصى درجة والتأكد من أن كل ما يظهر على الشاشة – من ظــلال وشــكل وتلميحــات وكذلك الشخصيــات – يصب في تعميق المعنى الدرامي.



شكل (١١): مشهد من فيلم "وايلد ستروبيريز" للمخـــرج "إنجمـــار بيرجمـــان"، وحيث كل تفاصيل المشهد تنطق بالمعنى.

ويحكي الفيلم قصة عجوز أناني قضى حياته يتجنب الحب، حتى قارب نهاية حياته وبدأ فجأة يشعر بخوائها، وقد استطاع بشكل معجز – من خلال يـــوم واحـــد من المقابلات والذكريات والأحلام البسيطة – أن ينقذ نفسه بمعجزة ويتقبل فكرة أن عليه أن يمنح الحب كي يُعطى إليه في المقابل، سوف ينتهي به الفيلم للدخول فـــي رؤية تحوّلية لطفولته ويصبح مُرحبًا به في عالم الآخرين. ويأتي عبء القصة هنا واقعًا على الأحلام والذكريات – وهي الأحداث التي تلعب دورًا في الدراما والتـــي يزيد من قوتها الوسيط السينمائي، وتقوم الكاميرا بمزج هذه الأحداث مـــع الـــسرد، حيث تقوم بضغطها في الحاضر من خلال خلق هويـــات تعمـــق فيـــه الكلمـــات الاختلافات فقط (وبذلك تكتسب الأوجه في الأحلام دلالة أخرى في أحـــداث اليـــوم الواقعيـــة). وتقوم الكاميرا بترصّد أحداث القصـــة وهي تتابع وكأنهـــا قنّـــاص، حيث تقف هنيهة لكي ترصد الحاضر فقط، لينتهي مآلها إلى جلب هذا الحاضـــر

إلى الجوار القريب من الماضي. وتأتي الصور ذات الشكل الحبيبي **grained** على واجهة من التفاصيل الحادة لتترك الكثير من الأشياء تتراقص ببطء كأنها أشباح في الخلفية. وفي "وايلد ستروبيريز"، تطالعنا الأشياء، على غرار الأشخاص، مشبعة بالحالات النفسية لمشاهديها، وتُجتذب إلى الدراما بواسطة كاميرا تضفي على كل تفصيلة وعيًا خاصًا بها. والمحصلة لا تأتي غريبة أو عشوائية، بل على العكس، حيث تأتي موضوعية تمامًا وتتحول إلى الواقع في كل موضع كان من الممكن أن تشعر الكاميرا بإغراء للهروب منها وتفاديها.

إن فيلم "وايلد ستروبيريز" هو واحد من عشرات الأمثلة على الفن السينمائي الحقيقي الذي تؤدي فيه تقنيات السينما هدفًا دراميًا؛ حيث تطرح المواقف والشخصيات على ضوء استجابتنا المتعاطفة إزاءها. إنه يوضّح الفارق بين الاهتمام الاستطيقي وبين مجرد التأثير الانفعالي: فالأول يخلق مسافة فيما الآخر يدمّر هذه المسافة، والهدف من وجود هذه المسافة ليس هو الحيلولة دون انسياب العواطف، بل تركيزها، من خلال توجيه الانتباه إزاء الآخر الخيالي بدلاً من الذات الحالية. إن توضيح هذا الفارق هنا لهو جزء من فهم الجمال الفني.

الفانتازيا والواقع:

يمكن إعادة صياغة هذا الفارق باعتباره فارقًا بين الخيال والفانتازيا، والفن الحقيقي يستعين بالخيال، أما المؤثرات فتستعين بالفانتازيا. والأشياء الخيالية يتم تأملها والتفكر فيها، أما الفانتازيا فيتم **تمثيلها**. وكل من الفانتازيا والخيال يتناولان أشياء غير واقعية، ولكن في حين أن لا واقعية الفانتازيا تخترق عالمنا وتدنسه، نجد أن لا واقعية الخيال تنشأ في عالم خاص بها وحدها نتمتع فيه بالتجوال بحرية وفي حالة من الانفصال المتعاطف.

يتّسم عالمنا المعاصر بوفرة في الأشياء الفانتازيـــة، نظـــرًا لأن الـــصورة الواقعية، سواء في التصوير الفوتوغرافي أو في شاشـــة الـــسينما أو التليفزيـــون، تعطينا إشباعًا بديلاً لرغباتنا الممنوعة، وبالتالي فإنها تفتح المجال لها. إن الرغبـــة الفانتازية لا تسعى للتوصيف الحرفي لها ولا للتلوين الدقيق لموضـــوعها، ولكنهـــا تسعى للصورة الزائفة – أي صورة أزيلـــت عنها كـــل حُجب التـــردد وأســـتاره. وهي تتجنب النمط والعادة لأنهما يعوقان بناء الصورة البديلة ويخضعانها للأحكام. والفانتازيا المثالية هي التي متقنة في تحقيقها وفي الوقت نفسه تكون متقنة في عدم واقعيتها – فهي تكون موضوعًا تخيليًا وفي الوقت نفسه لا تتـــرك شـــيئًا للخيـــال. وتتاجر الإعلانات بهذه الأشياء الفانتازية، وهي تطفو على خلفية الحياة العـــصرية، حيث تغرينا استمرار لتحقيق أحلامنا بدلاً من السعي للواقع.

وفي المقابل لا نجد المشاهد المتخيلة تتحقق بـــل **تتمثّـــل**، حيـــث تطالعنـــا مغموسة في الأفكار، وهي ليست بدائل بأي معنى من المعاني، وهي تنتمي إلى فئة الأشياء التي لا يمكن تحقيقها أو الوصول إليها. فعلى العكس، توضع هذه المـــشاهد عمدًا على مسافة من المشاهد، وفي عالم ينتمي إليها وحـــدها. وتـــأتي الأعـــراف والإطارات والحدود مكملة للعملية التخيّلية، فنحن ندخل عالم اللوحة فقط من خلال الإطار الذي يوصد الأبواب أمام العالم الذي نقف فيه. والعُرف والأسلوب هما أهم من التحقيق، ولذلك فعندما يُضفي الرسّامون علـــى لوحـــاتهم واقعيـــة مـــن نـــوع الترومبلوي **trompe l'oeil** (خداع البصر)، فإننا نصفها بأنها عديمة النكهة ونشمئز منها باعتبارها شيئًا عديم القيمة.

صـــحيح أن الفن قد يلعب بالمؤثرات الإيهامية **illusionist**، على نحو ما فعل بيرنيني في منحوتة سانت تيريزا في إكستاسي أو ماساشيو في تـــصويره للثـــالوث المقدس. ولكن الإيهام في هذه الحالات هو أداة من أدوات الدراما ووسيلة غرضها نقل المُشاهد إلى أجواء سماوية تتطهر فيها الأفكار والمشاعر من أثقالها الأرضية.

وبالطبع لا يرتكب هنا بيرنيني وماساشيو أي نوع من أنواع الخداع المذموم أو محاولات إغراء المشاهد لإطلاق العنان لعواطفه بشكل بديل.

وفي المسرح أيضًا لا يكون الأداء حقيقيًا ولكن تمثيلي، ومهما تصل واقعيته فإنه يتفادى – باعتباره قاعدة عامة – تلك المشاهد التي تغذي الفانتازيا. وفي التراجيديات الإغريقية لم يكن القتلة يظهرون داخل المسرح، وكان الحديث عنهم يقتصر على مجموعة الأبيات الشعرية التي تجعل مجموعة الكورال في حركة إيقاعية تنضح بالإثارة وتحتويه بشكل مفعم في أوزانها الشعرية. والهدف هنا ليس تجريد الموت من قوته العاطفية، ولكن احتواءه ضمن نطاق الخيال، وهو النطاق الذي نتجوّل فيه بحرية معطلين اهتماماتنا ورغباتنا.

ورغم أن الانفعالات التي نعاينها في المسرح تأتي موجهة إزاء أشياء خيالية، فإن الحس الواقعي هو الذي يُرشدها، وهي تنشأ وتتطور مع نشوء فهمنا وتطوره. وهي تُستمد من التعاطف الذي نستشعره إزاء جنسنا البشري، والتعاطف هنا مهم للغاية، فهذا التعاطف يرغب في معرفة هدفه وتقدير جدارته وعدم إضاعة دقات قلبه الثمينة مع ما لا يستحق. وفي كتابه "نظرية العواطف الوجدانية"، ذهب أدم سميث إلى أن المشاركة الوجدانية تنزع من تلقاء نفسها لتبني موقف المشاهد المحايد، ومن هنا فإن التعاطف لا تحفزه أو تحكمه الأحكام كما هو الحال في السياق الاستطيقي. وعليه يمكننا تبني الموقف المنزه الذي أتينا على ذكره في الفصل الأول إزاء الأعمال الخيالية المؤطّرة، حيث بمجرد أن نضع مصالحنا جانبا، فإننا نتعاطف بشكل لا نستطيعه عادة في تعاملاتنا اليومية، ومن المناسب هنا أن نقول إن هذه الحقيقة تحدد أحد أهداف الفن، وهو طرح العوالم الخيالية التي نتبنى إزاءها، ضمن وجهة استطيقية متكاملة، موقفًا من الاهتمام المحايد.

الأسلوب والنمط:

الفنان الحقيقي يستطيع أن يحكم سيطرته على الموضوع الذي يبدعه، وذلك حتى تكون استجاباتنا لهذا الموضوع وفقا لما يريده **هو**، وليس لما نريــده **نحــن**. وتأتي هذه السيطرة من خلال الأسلوب **style**، وذلك على نحو ما استطاع بيكاســو أن يتحكم في الغرائز الشهوانية من خلال إعادة البناء التكعيبي للوجه الأنثــوي، أو كما قام بوب بالسيطرة على البغضاء والكراهية **misanthropy** من خلال المنطــق المصقل لمقاطعه الشعرية البطولية. والأسلوب لا يظهر في الفنون فقط، فهو أمــر طبيعي بالنسبة لنا، وهو جزء من جماليات الحياة اليومية، ومن خلاله نقوم بترتيب محيطنا لنضع هذا المحيط في علاقة ذات دلالة بالنسبة لنا. فالتميز والموضة فــي ارتداء الملابس، على سبيل المثال، والتي لا ترقى إلى درجة الأصالة اللافتة، تعبر عن القدرة على تحويل الذخيرة المشتركة في اتجاه شخصي، وبحيث تتبدى في كل من هذه الملابس شخصية متفــردة، وهــذا مــا نعنيــه بالأســلوب و"الأســلوبية" **stylishness** التي تتبدى عندما تتجاوز ذاتها وتصبح هي العامل المُهيمن في ملابس الإنسان.

والأساليب قد تشبه بعضها بعضا، وقد تحمل لغات اصــطلاحية متــشابكة، على غرار الأساليب الفنية لهايدن وموتسارت أو كوليردج ووردزورث. وقد تحمل هذه الأساليب طابعا متفردا على غرار أسلوب فان جوخ، وبدرجة يُنظر معها لمن يأتي ليشاركه عالمه الفني بوصفه مجرد ناسخ، وليس فنانــا لــه أســلوبه الفنــي الخاص. وميلنا للتفكير بهذا الشكل له علاقة بإحساسنا بالوحدة الإنسانية؛ فالأسلوب المتفرد يعني وجود إنسان متفرد تجلت شخصيته بشكل موضوعي في عمله الفني،

فالأسلوب هو نفسه الإنسان كما قال بافون. (سيكون من المثير لو بحثنا الأسباب التي تجعلنا نقول بأن موتسارت الذي قام بتكييف اللغة الموسيقية لهايدن يعد ملحنا أصيلاً، فيما نجد أن فنانًا مثل أوتريللو، والذي يمثّل نفسه، حتى ولو كان يتبع بيسارو أو فان جوخ، ذو أسلوب استنساخي).

يجب أن يكون الأسلوب قابلاً للإدراك، فلا يوجد شيء اسمه "الأسلوب الخفي"، فالأسلوب يفضح نفسه، حتى ولو كان يفعل ذلك بأساليب فنية تحجب ما بذل فيها من مجهود، وذلك على نحو ما نرى في مقطوعات شوبان أو لوحات بول كلي. وفي الوقت نفسه، فإن الأسلوب يصبح قابلاً للإدراك من خلال المقارنة، ففي الأسلوب يحاول الفنان أن يتميز عن النماذج التي لابد وأنها موجودة دون الوعي في إدراكنا إذا أراد أن نلاحظ لغته الأسلوبية وأشكال الإبداع فيها. إن الأسلوب يمكّن الفنانين من التلميح للأشياء التي لا يقولونها صراحة، واستدعاء المقارنات التي لا يعقدونها بشكل صريح، ووضع أعمالهم وموضوعاتهم في سياق يجعل من كل لمحة منها ذات دلالة، ومن ثم تحقيق نوع من تركيز المعنى على غرار ما نشهده في سيمفونية شيللو لبريتين أو رباعيات إليوت.

الشكل والمضمون:

يطرح هذا العنوان إحدى الإشكاليات المألوفة في الاستطيقا وفي مجال النقد الأدبي وفي دراسة الفنون بصفة عامة، وهي: كيف يتسنى للمرء أن يفصل بين مضمون أحد الأعمال الفنية وبين شكله؟ وإذا **استطعت** أن تعزل المضمون، ألن يعني هذا أن المضمون ليس له أهمية بالنسبة للهدف الاستطيقي، وأنه ليس جزءًا مما يعنيه العمل الفني **في الحقيقة**؟



شكل (١٢): لوحة المقعد الأصفر لفان جوخ. المقعد هو مقعد هو مقعد ..!

هب أنك سألتني عن مضمون لوحة فان جوخ الشهيرة عن المقعد الأصفر، وقلت: ما الذي **تعنيه** هذه اللوحة بالضبط؟ ما الشيء المفترض أن **أفهمه**، عن هذا المقعد، أو عن العالم، من النظر لهذه الصورة؟ وقد أجيب: إنه مقعد، هذا كل ما في الأمر. ولكن في هذه الحالة سيُثار التساؤل حول ماهية الشيء الذي يجعل هذا المقعد متميزًا عن المقاعد الأخرى؟ ألن تفي أي صورة فوتوغرافية لمقعد بالغرض المطلوب؟ لماذا أسافر كل هذه الأميال لرؤية صورة لمقعد؟ وفي هذه الحالة قد أرد بأن هذه اللوحة تقول شيئًا متميزًا عن هذا المقعد بالتحديد، وعن العالم على نحو ما نراه من صورة هذا المقعد. وقد أحاول أن أصيغ أفكاري ومشاعري في كلمات فأقول "إنها دعوة لرؤية الحياة التي تنساب من الناس إلى ما تصنعه أيديهم، ولرؤية الكيفية التي تشع بها الحياة حتى من أحقر الأشياء، وبالتالي فلا يوجد شيء ساكن، فكل الأشياء في حالة تحوّل مستمر في معناها". ولكن، ألم يكن من الأفضل لو كتب

فان جوخ هذه الرسالة في أسفل اللوحة حتى نكون على علم بها؟ ما حاجته إلى مقعد لكي يوصّل إلينا فكرة كهذه؟ وهنا قد أرد قائلاً بأن كلماتي هي مجرد تلميحات. وأن المعنى الحقيقي للوحة **ممتزج وغير قابل للانفصال عن الصورة،** وأنه يكمن في هذه الأشكال والألوان التي يظهر عليها المقعد، ولا يمكن الفصل بينه وبين أسلوب فان جوخ المميز، ولا يمكن ترجمته إلى أي لغة اصطلاحية أخرى من غير أن نفقده.

هذا التناول الفكري، وسواء قيل عن اللوحات الفنية أو عن الشعر أو الموسيقى، باتت إحدى الأفكار المألوفة عن الفن، وهو يصبغ تماماً أحاديثنا العادية عن الفن، ونحن نعني به أن الأعمال الفنية هي أعمال ذات معنى - فهي ليست مجرد أشكال مثيرة نستمتع بها دونما سبب. إنها آليات تواصل تضع أمامنا معان يجب أن **نفهمها**. إن من المألوف أن نقول عن ممثل مثلاً بأنه لا يفهم الدور الذي يؤديه. وقد نستمع إلى الموسيقى المجردة، على غرار موسيقى رباعيات بارتوك وشوينبرج، وربما نقول بأننا لا نفهمها. وكل هذه الإشارات المتكررة إلى المعنى والفهم تدلنا على أن الأعمال الفنية تنقل مضموناً ما، وقد يكون لكل عمل فني- أو ربما أي عمل سواء كان فنيًا أو لا - مضمونه الخاص، والذي علينا أن نفهمه إذا أردنا أن نتذوق العمل ونستشعر قيمته. ومن المعروف أن بعض الأعمال قد غيّرت طريقة رؤيتنا للعالم - على غرار مسرحية فاوست لجوته، أو رباعيات بيتهوفن الأخيرة، أو مسرحية هاملت لشكسبير، أو إنيادة فيرجل أو لوحة موسى لمايكل أنجلو أو مزامير داوود أو كتاب أيوب. والعالم بالنسبة لمن لا يعرف هذه الأعمال الفنية هو عالم مختلف، وربما يكون أقل إثارة.

وعلى الرغم من ذلك. فعندما نتحدث في أي عمل فني عن **ماهية** ما يحتويه فقط، فسرعان ما سنجد أنفسنا وقد غرقنا في صمت مطبق. فالمعنى لا يكمن في أي مضمون حيثما اتفق، بل يكمن في مضمون معين وبالطريقة والأسلوب الذي تم

تقديمه بها – بتعبير آخر، هذا المضمون لا يمكن عزله عن الشكل والأسلوب. وعليه نصل إلى إحدى أهم ملاحظاتنا هنا، وهي فكرة عدم إمكانية الفصل بين الشكل والمضمون. وقد يعبر عن هذه الفكرة في مجال النقد الأدبي ما يُطلق عليه "هرطقة الشرح" **heresy of paraphrase** – وهو تعبير يعود إلى الناقد كلينث بروكس. والهرطقة التي قصدها بروكس هنا هي هرطقة أن يعتقد المرء أن بإمكانه أن ينقل معنى القصيدة في شرح لهذه القصيدة، وتتفرع على هذا هرطقة أخرى هي الاعتقاد بأن مضمون أي قصيدة يمكن أن تضمه أي ترجمة، أو أنه يمكن نقله في أسلوب أو شكل فني أو أي شكل آخر يختلف عن شكل هذه القصيدة تحديدًا.

ويشير بروكس إلى عدة سمات مميزة للشعر، وأولها أن البيت الشعري يمكنه التعبير عنه في عدة أفكار في الوقت نفسه، فيما أن أقصى ما يمكن لأي شرح أن يحققه أن يرص هذه الأفكار الواحدة منها تلو الأخرى وليس بالتزامن. فعلى سبيل المثال، فإن السطر الشعري الذي يقول الجوقات المفلسة قد تعرت؛ حيث تشدو الطيور العذبة متأخرا: **"bare ruin'd chors, where late the sweet birds sang"** يصف كلاً من الأشجار في الخريف وتدهور حال جوقات الإنشاد في الأديرة التي كان يرتادها الناس في شباب شكسبير. وبالطبع فإن أي شرح سوف يطرح أحد هذه المعاني تباعًا الواحدة تلو الأخرى، في حين أن قوة البيت الشعري تكمن جزئيًا في أن هذا السطر ينقل للمتلقي كل هذه المعاني دفعة واحدة، وكأنها أصوات موسيقية متزامنة، وحيث بؤس الخريف يتغلغل في صورة الدير الخرب في الوقت نفسه الذي تتغلغل فيه فكرة تدنيس المقدسات صورة الشجرة ساقطة الأوراق.

أما السمة الثانية للشعر فهي أنه "متعدد المعاني"، حيث يطوّر معناه على عدة مستويات – وهي مستويات الصورة والقول والمجاز والرمزية... إلخ. وقد وردت هذه الحقيقة منذ سبعة قرون خلت في الخطاب الشهير لكان جراندي ديلا سكالا الذي يشرح المعنى الرمزي لملحمة (الكوميديا الإلهية) – وهو خطاب

قيل أن من أرسله هو الشاعر دانتي ـ ولقصيدة (الوليمة) لدانتي. وقد أصبحت هذه السمة مألوفة في أشعار أواخر القرون الوسطي وبدايات عصر النهضة. وبالطبع، فإن أي شرح لهذه الروائع سيورد كل مستوى من مستويات المعنى على حده، فيما تعتمد قوة الشعر على أن ينقل الشكل الواحد معانٍ عدة في الوقت نفسه.

أما السمة الثالثة فهي أن المعنى يضيع في أي محاولة للشرح، حيث يمكنك أن تشرح السطر الأول لمناجاة هاملت الشهيرة قائلاً: "أن تموت أو تحيا: هذا هو الخيار" أو "أن توجد أو لا توجد، تلك هي القضية". ولكن شكسبير أراد أن يستخدم الفعل "يكون"، بكل ما يحمله هذا الفعل من زخم ودلالات ميتافيزيقية تتلامس مع السر العميق لهذا العالم: أو لغز "الوجود الممكن" على نحو ما أسماه أفيشينا وتوما الأكويني. إن الكينونة هي فعلاً إشكالية، وهي إحدى الإشكاليات التي لم تجد لها الفلسفة حلاً بعد، وهي تطفو على سطح القلق الوجودي لهاملت مكتسية بدلالات جديدة ومزعجة. وليس المعنى وارتباط الكلمات وحده هو الذي يحقق معنى الشعر، فالصوت هو الآخر مهم، ولا نعني به هنا مجرد الصوت، بل الصوت كما تنظّمه قواعد بناء الجملة (السينتاكس) وكما تشكلّه اللغة. وأخيراً، فهناك استحالة ترجمة المناخ الدلالي (السيمانطيقي) في الشعر. فكيف يمكنك أن تترجم إلى لغتك الجو السوداوي المستحيل الوصف في السطر الشعري الفرنسي **"Les sanglots longs/des violons/de l'automne?"** فلو حاولنا ترجمته بعبارة "التنهدات الطويلة لآلات كمان الخريف" فإن العبارة ستبدو شاذة الوقع، رغم أنها تحمل المعنى نفسه(*).

(*) الأمر نفسه ينطبق على الأغنية أيضا، فالواقع أن الأغنية من الفنون التي يصعب ترجمتها إلى لغة أخرى غير اللغة المتغنى بها، وإذا ترجمت فقدت جزءا كبيرا من دلالتها ـ وبالتالي جماليتها. وهل يستطيع أن يفهم الغربي دلالات كلمات أغاني سيد درويش وأم كلثوم؟ وبالتالي هل يتذوقها بالكيفية نفسها التي يتذوق بها العربي؟ الواقع أن اللغة -كما ذهب إلى ذلك الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر- تكشف عن عالم وعن وجود، وهذا العالم أو الوجود هو ما يستحيل ترجمته إلى أي لغة أخرى، وهذا هو السر وراء عالمية الفن ومحليته. (المترجم)

ومع ذلك، فما سبق ليس دعوة للقول بأن معنى أي قصيدة، أو أي عمل من الأعمال الفنية، هو بالضرورة غامض ومبهم وشديد الارتباط بالشكل إلى درجة لا يمكن الحديث عنه معها. لقد تحدثت كثيرًا عن هذه الأمثلة، وصحيح أن هناك أمثلة يصعب فيها أن نشرح شيئًا، مع قصائد سيلان مثلاً، بسبب أن الصور الشعرية تكون كثيفة إلى درجة يصعب معها حلّها، وتعتمد بدرجة كبيرة على الإيحاء وتتفادى التصريح المباشر بمضمونها؛ خشية ضياع كثافة ما تحمله من تجربة. بيد أن مثل هذه الحالات الاستثنائية تؤكد القاعدة ولا تنفيها، ذلك أنه في وسعك في أغلب الحالات أن تتحدث عن معنى قصيدة أو لوحة ما – أو حتى معنى قطعة موسيقية. ولكن ما ستقوله لن يفسر تلك الكثافة المتميزة للمعنى والتي تجعل العمل الفني وسيلة نقل لمضمونه لا يمكن استبدال بها وسيلة نقل أخرى.

التمثيل والتعبير:

يميز هنا الفلاسفة بين نوعين من المعاني في الفن: التمثيل والتعبير. ويعود التمييز هنا إلى كروتشه وكولينجوود، رغم أنه ينبثق من أفكار تعود إلى فترة زمنية أطول. ويتبدى معنى العمل الفني من خلال أسلوبين – من خلال تمثيل عالم (سواء كان حقيقيًا أو خياليًا) مستقل عنه، كما هو الحال في السرد النثري أو المسرح أو الرسم الرمزي، أو من خلال حمل المعنى بشكل جوهري داخله. ويُطلق على النوع الأول غالبًا اسم "التمثيل"، نظرًا لأنه ينطوي على علاقة رمزية بين العمل وعالمه. ويمكن الحكم على التمثيل بأنه أقل أو أكثر واقعية– بتعبير آخر، أقل أو أكثر اتساقًا مع عموم الأشياء والمواقف الموصوفة. وهو قابل للترجمة والشرح ، حيث يمكن لعملين فنيين أن يمثلا الشيء نفسه أو الموقف أو المناسبة– على غرار ما تمثل كل من صور الصلب لكل من مانتيجنا وجرونوولد صلب المسيح (رغم أنه ليس من الضروري التأكيد على الفارق بينهما).

وقد يخلو التمثيل الدقيق من المعنى بوصفه عملاً فنيًا - إما لأن ما يمثله عديم المعنى، أو لأنه فشل في نقل أي شيء ذي معنى عن موضوعه، وذلك على غرار لوحة حوريات بوجيرو. وقد حدت كل هذه الخصائص بكروتشه لرفض التمثيل باعتباره شيئًا غير جوهري في المشروع الاستطيقي، فقد ارتآه في أفضل الأحوال إطارًا يقوم الفنانون بالإبداع عليه، ولا يُعتبر في حد ذاته إطلاقًا مصدرًا لمعنى العمل. وبالطبع هذا لا يعني أنه لن يكون في وسعك فهم المضمون التمثيلي للعمل الفني إذا أردت أن تستوعب معناه الفني، وهذا قد يتطلب إلمامًا ومعرفة نقدية وتاريخية ورمزية - وهي المعرفة التي لا يسهل دائمًا الحصول عليها، وذلك على نحو ما نعرف من المحاولات التي جرت لفك شفرة عدة أعمال فنية مثل الطواف الليلي لرامبرانت أو العنقاء والسلحفاة لشكسبير. وقد يفهم المرء التمثيل ولكنه لا يهتم به استطيقيًا، وقد يكون تمثيلاً جيدًا ومع ذلك لا يجتذب الاهتمام، ومعظم الأفلام من الفئة B هي تمثيلات جيدة لأحداث شاذة تغص بأشخاص مملين وكل هذا بلا هدف فني.

التعبير والعاطفة:

وفقًا لكروتشه، لا يقع عبء المعنى الفني على التمثيل ولكن على التعبير. والتعبير هو محرك القيمة الاستطيقية، فالأعمال الفنية تعبر عن أشياء، بل وحتى الفنون التجريدية، مثل الموسيقى الخالصة أو الرسم التجريدي، قادرة على أن تكون ناقلاً فعالاً للتعبير. إذن كيف لنا أن نفهم التعبير، ولماذا يُعد قيمة؟ قد يُجاب عن هذا السؤال بأن الأعمال الفنية تعبر عن عاطفة، وهذا له قيمته بالنسبة لنا لأنه يطلعنا على أوضاع الإنسان والإنسانية، ويثير تعاطفنا إزاء التجارب التي لا نخوضها في العادة. ولكن من الواضح أن الأعمال الفنية لا تعبر عن العاطفة

بالأسلوب نفسه الذي تعبر به أنت عن غضبك من خلال صراخك في ولدك، أو بالأسلوب نفسه الذي تعبر به عن حبك بالحديث الحنون إليه. إن معظم الأعمال الفنية لا تنشأ نتيجة فورة مفاجئة من العواطف الجياشة، كما لا نملك نحن المعرفة التي تمكنا من معرفة طبيعة العاطفة (إن وجدت) التي حفزت الفنان على إبداع عمله الفني. وحتى عندما يشير الفنانون إلى العاطفة التي تحويها أعمالهم، فقد لا نصدق أن وصفهم هو الوصف الصحيح لتلك العاطفة. فقد استهل بيتهوفن الحركة البطيئة للأوبرا رقم ١٣٢ بالوصف التالي "ترنيمة شكر من المريض في فترة نقاهته إلى الله بأسلوب الليدي الفني". هب أنك أجبت بقولك "ولكن هذه الأوبرا بالنسبة لي هي تعبير صاف عن الرضا والاطمئنان ولا علاقة لها بالنقاهة". فهل يعني هذا أنك لم تفهم الأوبرا؟ هل هناك ما يجعل بيتهوفن أفضل منك في صوغ الإحساس الذي تنقله موسيقاه؟ ربما تكون أنت، باعتباره ناقدًا، أكثر قدرة على وصف المضمون العاطفي للقطعة الموسيقية عن ملحنها. إن هناك الكثير من الفنانين الذين يوقظهم النقد لمعنى أعمالهم التي أبدعوها، وخذ مثالاً على ذلك رد ت.س. إليوت على الكتاب الذي ألفته هيلين جاردنر عن شعره؛ حيث قال: لقد كنت أنا آخر من يعلم ما تعنيه أشعاري!

في الواقع، إن أي محاولة لوصف المضمون العاطفي للأعمال الفنية تفشل في هدفها، فليس للمشاعر حياة مستقلة، فهي موجودة في النوتة الموسيقية أو في ألوان الرسم أو في الكلمات، وأي محاولة لانتزاعها وحبسها في عدة كلمات ستكون عرجاء وغير كافية عندما توضع بجوار العمل. وكان كروتشه قد طرح إحدى النظريات المبتكرة ردًا على هذا الاعتراض، فقد ذهب إلى أن التمثيل يتعامل مع المفاهيم؛ أي عمليات التشخيص التي يمكن ترجمتها من وسيط إلى وسيط دون أن تفقد معناها، وعليه فإن لوحة كونستابل عن مدينة يرموث تمثل المكان نفسه الذي مثلته مشاهد يرموث في رواية ديفيد كوبرفيلد؛ ذلك أن كليهما يصف شقق اليرموث

بصفة عامة، وكليهما يحتوى على رسالة يمكن نقلها بوسـائل أخـرى وبوسـائط أخرى. ويعد التمثيل، سواء كان بالكلمات أو بالتعبيرات، علاقة بين العمـل الفنـي والعالم، وينطبق العمل على عالمه كما تنطبق المفاهيم على الأشياء التـي تنـدرج تحتها، من خلال وصف هذه الأشياء بأوصاف عامة. أما التعبير فلا يتعامـل مـع المفاهيم بل مع المعرفة الحدسية **intuition**؛ أي تلك التجارب الخاصة التي تُنقـل من خلال توصيل تفردها؛ حيث يمكن لعملين فنيين أن يمثلا الشيء نفسه، بيد أنهما يعجزان عن التعبير عن الشيء نفسه؛ لأن العمل الفني يعبر عن شيء حدسي فقط من خلال تمثيل شخصيته الفردية، وهي الشخصية التي تحتاج **هذه** الكلمات فقـط، أو **هـذه** الصور فقط إذا أردنا توصيلهـا. وهذا هو مـا يجـري فـي الفـن؛ أي توصيل التجارب الفردية، بالشكل الفريد الذي يحدد فرديتها، ولهـذا الـسبب يعـد التعبير الفني ذا قيمة هائلة؛ حيث يمنحنا تفردا غير مؤطّر المفاهيم لموضوعه.

ورغم ما في هذه النظرية من إبداع، فإنها تأخذ بيد ما أعطته باليد الأخرى، كما لو كانت تقول أن العمل الفني له معنى بسبب المعرفة الحدسية الذي يعبر عنه. ولكن هذه المعرفة الحدسية لا يمكن تحديدها إلا من خلال التعبير الفني عنها. فـإذا طلب منا تحديد المعرفة الحدسية التي يُعبر عنها عمل فني معـين، فـإن الإجابـة الوحيدة التي يمكن تقديمها هي الإشارة إلى هذا العمل الفني، والقول بأنه الحـدس المضمون في **هذا**. فما بدا بوصفه علاقة (التعبير) ليس له وجود، وإذا قلنـا بـأن العمل الفني يعبر عن الحدس فكأننا نقول بأن العمل الفني متطابق مع نفسه، وبذلك نعود إلى نفس الإشكالية القديمة الخاصة بالشكل والمضمون؛ حيـث نرغـب فـي الإصرار على وجود فارق مميز لينتهي مآلنا إلى رفضه لأنه فارق غير واقعي.

كانت قد جرت محاولات كثيرة في الأعوام الأخيرة لإعادة إحياء الفارق بين التمثيل والتعبير، ولوضع تفسيرات للتعبير تظهر السبب وراء أهميته، والكيفية التي يرصد بهـا عنصر التجربـة الاستطيقيـة التي نميل لوصفها من حيث معناهـا.

وقد شهدنا الكثير من النظريات السيمانطيقية والسيميوطيقية والمعرفية وغيرها من النظريات وكذلك محاولات عدة – في فلسفة الموسيقى على وجه الخصوص – لإظهار الكيفية التي يتم بها التعبير عن العاطفة في الفنون، والسبب وراء أهمية ذلك. بيد أن أيا من هذه النظريات – في رأيي – لم يحقق أي تقدم كبير في هذا الموضوع.

المعنى الموسيقي:

قد يتعجب القراء من السبب الذي يدعو كتابا مخصصا للحديث عن موضوع الجمال أن يرى ضرورة في إفراد عدة صفحات عن بحث مشكلة المعنى الفني العويصة، في الواقع أن الجمال تحديدا هو الذي يرغمنا على تناول هذه المشكلة. إن الفن يحرك فينا أشياء لأنه جميل، وهو جميل في جانب منه لأنه يعني شيئا، وقد يحمل الفن معنى دون أن يكون جميلاً، ولكن لكي يكون جميلاً فعليه أن يحمل معنى، ونوضح هذه النقطة بمثال من الموسيقى؛ فلنتأمل رائعة صمويل باربر المهيبة مقطوعة موسيقية للوتريات **(Adagio for Strings)** – فهي تعد إحدى أعظم القطع الموسيقية التعبيرية في تاريخ الموسيقى، فكيف لنا أن نفهم قوتها التعبيرية؟ إنها بالطبع لا تحكي قصة عن حالة مزاجية معينة يمكن حكيها عن طريق عمل آخر، فهي تنساب في تعبيريتها الجليلة المتفردة. إن جمال الموسيقى ممتزج بهذا التعبير، وبحيث لا نجد خاصيتين هنا، أي الجمال والتعبير، بل خاصية واحدة. وهذا يقودنا مباشرة إلى المشكلة التي كنت أناقشها، وهي ما الفرق بين الشخص الذي يفهم التعبير والشخص الذي لا يفهمه؟

ولكن المثال أيضا يُشير إلى حل، حيث يذكرنا بأن ثمة استخدامين للمصطلح "التعبير": استخدام متعدٍ **transitive**، يدعو للتساؤل "التعبير عن ماذا؟"، واستخدام

لازم intransitive، وهو يُحرّم هذا التساؤل. إن التعبيرية في المجال الموسيقي دائمًا ما تفهم بشكل لازم، وبالتالي فإن التساؤل "كيف يمكن لي أن أعـزف هـذه القطعـة بشكل تعبيري إذا لم تخبرني بما تعنيه؟" مآله التجاهل في المعتاد لغرابته. إن المؤدين لا يظهرون فهمهم للعمل الموسيقي التعبيري من خلال تحديد الحالة المزاجيـة التـي "يتحدث عنها" العمل، ولكن من خلال اللعب بالفهم، حيث يتوجب عليهم فـي البدايـة موائمة أنفسهم للغوص في العمل، وهذه العملية تنعكس أيضا لدى الجمهـور، الـذين "ينسابون مع" الموسيقى، كما لو كانوا يرقصون داخليا على إيقاعها.

وعليه، فعلى الرغم من أن نظرية كروتشه للفن باعتباره معرفـة حدسـية تطالعنا مقنعة أكثر من اللازم، فإنها تدلنا على وجود مشكلة محيـرة بخـصوص الجمال في الفن. لماذا نجد أنفسنا مدفوعين للحديث عن التعبيـر بهـذه الطريقـة اللازمة intransitive؟ ولماذا يُعتبر التعبير جزءا من الجمال؟ أمثال هذه الأسـئلة أحيت مناقشة الموسيقى منذ المقالة الشهيرة التـي وضـعها إ.ت.أ هوفمـان عـن سيمفونية بيتهوفن الخامسة، وقبل قيام كروتشه بجعل مفهوم التعبير بهذه المحورية في الاستطيقا بزمن طويل.

الشكلية الموسيقية:

قدّر لمقالة هانزليك المعنونة (حول الجمال الموسيقي) والتي نشرها في عام ١٨٥٤ أن تكون إحدى الوثائق المحورية في النزاع بين أتباع براهمز، ممن كـان فن الموسيقى بالنسبة لهم ذا طبيعة معمارية جوهريا، ويتألف من مجموعـة مـن هياكل النغمات، وبين أتباع فاجنر، والذين دافعوا عن الموسـيقى باعتبارهـا فنـا دراميا يضفي الشكل والترابط على أحوالنا المزاجية. وكـان هانزليـك يـرى أن الموسيقى بوسعها التعبير عن عواطف واضحة إذا استطاعت أن تقدم موضـوعات

واضحة للعواطف، نظرا لأن العواطف ترتكز على أفكار حول موضوعاتها. ولكن الموسيقى فن تجريدي ويعجز عن تقديم أفكار واضحة لا لبس فيها. ومن هنا يصبح التأكيد على أن الموسيقى تعبر عن عاطفة معينة تأكيدا أجوف، ذلك أنه لا يمكن الإجابة عن السؤال "يعبر عن ماذا؟".

وقد ذهب هانزليك خلافًا لما سبق إلى أن فهم الموسيقى يتم باعتبارها "أشكالاً تنتقل عن طريق الصوت". وتلك خاصية جوهرية، والارتباطات العاطفية ليس بأكثر من هذا، أي **ارتباطات** وحسب، وليس لها حق الإدعاء بأنها تمثل معنى ما نسمعه. إن الفهم الموسيقي ليس مسألة سقوط في حلم يقظة ذاتي، وقد يكون مدفوعا بالموسيقى، ولكن يستحيل أن يكون خاضعا لتحكمها. إن الفهم عبارة عن عملية تذوق للحركات المتنوعة المحتواة في السطح الموسيقي، والاستماع للكيفية التي تنشأ بها كل من الأخرى، وتتجاوب مع بعضها بعضا وكيف تتابع وصولاً إلى الذروة النهائية والختام. إن المتعة التي يسببها ذلك ليست مختلفة عن متعة تأمل الأنماط المعمارية، خاصة ما يأتي منها على خلفية من الخرقات والعوائق، على غرار العوائق التي لاقاها لونجهينا في إبداعه لـ (ستا ماريا ديلا سالوت)، والذي واجه فيها مشكلة إقامة قبة دائرية على قاعدة ثمانية الأضلاع.

ولكن ما الذي نعنيه بالحركة الموسيقية؟ تأمل فكرة الحركة الأخيرة من سيمفونية (إيرويكا) لبيتهوفن، لتجدها تتألف في معظمها من السكنات. فهي تبدأ على مقام E، ثم تتتابع من خلال فترة صمت طويلة تبدو خلالها وكأنها تصعد للمقام B، ثم تسقط على ثُمانية **octave** وهلم جرا. ويمكن أن نصف هذه الحركة بقدر كاف من السهولة، من حيث إن لها بداية ثم وسط مستمر لبعض الوقت ثم عدة حركات أخرى صعودا وهبوطًا على طيف النغمات. بيد أنه **واقعيًا** لا يوجد شيء يتحرك! ومعظم "الحركات" تحدث عندما لا يوجد هناك شيء يمكن سماعه. كما أننا نسمع نوعا من الارتباط العارض؟ حيث النغمة الأولى تؤدي لنشوء النغمة

الثانية، بيد أنه لا يوجد هذا الارتباط في الواقع. إن الحديث عن الحركة الموسيقية يبدو نوعًا من المجاز العميق. فإذا كان الأمر كذلك، فإن نظرية هانزليك إذن لا يوجد ما يميّزها عن الرومانسية التي يهاجمها. إنهم على اتفاق بأن الموسيقى تتحرك، ولكنهم يضيفون إلى ذلك أنه، وعلى ضوء هذا المجاز، لماذا لا ننتقل بالمجاز إلى نهايته؛ أي أن الموسيقى تتحرك مثلما يتحرك القلب، ولكن القلب لا يتحرك إلا عندما تحركه المشاعر؟ بتعبير آخر، إن الجمال في الموسيقى ليس مجرد مسألة شكل، فلابد أن يصحبه مضمون عاطفي.

الشكل والمضمون في المعمار:

عند تأملنا لـ"جماليات الحياة اليومية"، قمت بالحديث عن أشكال التفكير العملي التي يقوم بها النجار لموائمة الأجزاء مع بعضها بعضنا في تصميمه للباب. وهناك تقليد في الفكر المعماري يعود لأيام "الكتب العشرة للمعمار" لألبيرتي والتي ترى الجمال المعماري باعتباره عملية ملائمة بين الأجزاء وبعضها، ويأتي هذا متوازيا مع النهج الشكلاني الذي دافع عنه هانزليك، وهو النهج الذي يعاني من عدم الاكتمال وعدم الاستدامة في النقد المعماري كما هو في النقد الموسيقي. تأمل ثانية كنيسة "ستا ماريا ديلا سالو" للمعماري لونجهينو. لقد وصفها روسكين متأففًا في كتابه "أحجار فينيسيا" باعتبارها واحدة من تلك الصروح الجديرة بالازدراء والتي لها "تأثيرها مادمنا لا نقترب منها"، ومنتقدًا النوافذ الضئيلة على جوانب القبة والأسلوب السخيف في حجب دعامات الحوائط تحت الزخارف الهائلة"، ومضيفًا بأن دعامات الحوائط تكاد تكون "نفاقًا" لأن القُبة هي بناء خشبي ولا يحتاج لهذا الدعم. وقد ارتأى روسكين في الجوانب الشكلية للكنيسة النفاق المسرحي نفسه الذي اتسمت به حقبة الإصلاح المضاد أو "النهضة البشعة" والتي تخنق فيه البخور والأثواب المتدلية مظاهر التقوى الحقيقية. وقد رد على ذلك جيفري سكوت،

في عمله النقدي العظيم، **معمار الإنسانية** (١٩١٤)، بما اعتبره شرحًا شكليًا بحتًا لجمال تصميم الكنيسة وإبداعه.

إن التزاوج الخلاق (للأشكال الحلزونية) يحقق انتقالاً مثاليا من المخطط الدائري إلى الثماني. إن شكلها المستقر والملتف يشبه الحالة التي يضحى عليها سائل غليظ القوام انزلق حتى استقر على وضعيته الأصلية والأخيرة. إن التماثيل والقواعد التي تدعمها تبدو وكأنها تقبض على الحركة الخارجية للحلزونيات لتثبتها بقوة على الكنيسة. ومن الناحية الظلية، نجد التماثيل (على غرار الأوبيليسك على الفوانيس) تضفي شكلاً هرميا على التكوين، وتضفي خطا يعطي الكتلة وحدتها وقوتها... لا نكاد نرى في الكنيسة شيئا لا يشع هذا الجمال والقوة للكتلة، وبشكل يضفي هذه البساطة وهذا البهاء حتى على أكثر أحلام الطراز الباروكي ثراء وروعة.

إن سكوت لا يقول شيئا هنا عن مضمون الكنيسة، كما لا يذكر مظهرها الذي يثير أفكارنا عن العذراء ملكة البحر التي تنقذ البحّار الذي غرقت سفينته، وهو بصفة عامة يمر مرورًا سريعًا على دلالاتها الدينية. ومن جهة أخرى، عندما نتطلع إلى التفاصيل التي احتواها وصف سكوت، نجد أنها تأتي على هيئة سلسلة من المجازات والتشبيهات. وهذا الوصف "الشكلي" البحت، بتعبير آخر، يناظر منطقيا أجرأ المحاولات لوصف **معنى** الكنيسة، ويمكن دفعه بسهولة في هذا الاتجاه. ألا يأتي هذا الاستخدام للكتلة في خلق البساطة والجلال موافقا بدقة لرؤية حقبة (الإصلاح المضاد) للكنيسة باعتبارها مؤسسة تضفي نوعًا من الجلال على الحياة العادية، وتبرز فوقها في نوع من الوصاية الخصبة؟ لاحظ الأسلوب الذي تتوازن به التماثيل على الشكل اللولبي للحلزونيات، وكأنها تركب وتسيطر على الأمواج، وهو رمز للأمان المقدم لمن يعانون هذا الخطر المُحدق في البحر. إن الكنيسة هي بمثابة لقاء يجمع بين الصلوات والسكينة النفسية: بين صلوات

البحّار، والتي ترمز إليها المصليات التي تتجه في كل نقطة من البوصلة، والأمان الذي تعده العذراء مريم، ستيلا ماريس، والحاضرة في القبة الشمّاء.

إن الإشارة لهذه التناظرات والارتباطات الرمزية هي إشارة مشروعة في نقد المعمار، كما هي في النقد التعبيري للموسيقى. وقد وضع براونينج نقدًا تعبيريًا بتعليقه على أحد الأعمال التي لحنت في ظل كنيسة سالوت (وهي **A Toccata of Galuppi's**، والصوت هنا لرجل إنجليزي فيكتوري وهمي، يستحضر عالم الملحن الشهير جالوبي بينما يستمع):

ماذا؟ هذه الثلاثيات الأدنى الحزينة، والسداسيات المتوارية، حسرة على حسرة،

أخبرهم بشيء؟ هذه المعلقات، هذه الحلول – "أيجب أن نموت؟"

هذه السباعيات المواسية – "قد تدوم الحياة، ليس أمامنا إلا المحاولة!"

إن كنيسة بالداسير لونجهينا تعبر عن الحيوية المدنية والمغامرة التي كادت تتلاشى على عصر الملحن بالداسير جالوبي. إن من الغريب حقًا محاولة وضع أي تمييز جذري بين الشكل والمضمون، عندما تتضمن محاولة وصف أحدهما الاستعانة نفسها بالمجاز، ونفس عملية البناء للجسور بين التجارب والخبرات. وكل من سكوت وبراونينج يستشهدان بالطريقة التي يجعل بها الحكم الاستطيقي إحدى التجارب تؤثر في تجربة أخرى، ومن ثم تحولها. وكما يوضح براونينج، فإن التحول الناجم يمكن أن يعطينا لمحة غير متوقعة عن القلب الإنساني.

المعنى والمجاز:

مما سبق يبدو لنا أن أفضل ما تم من محاولات لشرح جماليات الأعمال الفنية التجريدية مثل الموسيقى والمعمار ترتكز على ربطها بسلاسل من المجاز

والاستعارة بالفعل الإنساني والحياة والعاطفة، وأننا إذا أردنا أن نفهم طبيعة المعنى الفني، فعلينا أولاً أن نفهم منطق اللغة الرمزية.

إن الاستخدامات الرمزية للغة لا تهدف فقط لوصف الأشياء وإنما للربط بينها أيضًا، ويُصاغ هذا الربط في شعور المتلقي. وقد يتم هذا الارتباط بعدة طرائق، منها المجاز أو الكناية أو التشبيه أو التجسيم أو تحويل الاسم. وأحيانًا ما يضع الكاتب كلمتين جنبًا إلى جنب، دون أن يستخدم أي تشبيهات أو استعارات، بل يدع التجربة التي تثيرها إحدى الكلمتين تنساب على تجربة الكلمة الأخرى، وهنا نرى مثالاً من (أنطونيو وكليوباترا):

إن لسانها لا يُطيع قلبها

وقلبها لا يُلهم لسانها

إنها كريشة البجعة تطفو على الموج المتلاطم

ولا تعرف أين تتجه...

صورة مذهلة وثرية بالمعاني والتي تحول بالكامل إحساس الجمهور بحالة التردد التي تعيشها أوكتافيا، وهذا هو نوع التحول الذي تهدف إليه الاستعارات؛ إن الاستعارات الميتة لا تحقق شيئًا، أما الاستعارات الحيّة فتغير الطريقة التي نرى بها الأشياء، وهذه هي وظيفة اللغة الرمزية بصفة عامة.

إن تأملاتنا حول الطبيعة المجازية لمحاولاتنا إضفاء المعاني التعبيرية بالموسيقى تقودنا إلى نتيجة مؤقتة؛ حيث إن الارتباط بين الموسيقى والعاطفة لا ترسخه الأعراف أو "نظرية في المعنى الموسيقي"، بل ترسخه تجربة اللعب والاستماع. إننا نفهم الموسيقى التعبيرية من خلال موائمتها مع عناصر أخرى في تجربتنا، وربطها بالحياة الإنسانية، و"موائمة" الموسيقى لأشياء أخرى تحمل معنى

بالنسبة لنا. وعليه، فإننا نشيد بموسيقى (أداجيو فور سترينجز) لصمويل باربر **لوقارها الجليل**. والاستعارة هنا ليست عشوائية، نظرًا لأنها تحقق ارتباطًا بالحياة الأخلاقية التي تفسر لنا السبب وراء شعورنا بالألفة والتسامي معها. بيد أنها استعارة تنتظر تبريرًا لها. وإذا كان هذا مؤشرًا حقيقيا لما **تعنيه** القطعة، فإن من اللازم تثبيته في بنية الموسيقى ومنطقها. إن اللحن الطويل المتدرج في المقام B، والتوتر الذي يصل نهايته في إيقاعات نصفية، وكأنما تتوقف الموسيقى برهة لالتقاط الأنفاس ولكنها ترفض التوقف تمامًا، وبحيث تكون هناك دورة مستمرة من التوتر والاسترخاء، والسقوط المستمر للخط اللحني والذي يمثل عبئًا على كل محاولة للصعود، حتى تلك القفزة المفاجئة من خلال زوج من الخماسيات المتناقصة، والتي تشبه الجهود الأخيرة لشخص يكافح، لتحرير نفسه حتى يصل إلى الصخرة التي يريدها، ليجد أن هذه الصخرة، وهي المقام B المرتفع والذي كان القرار الذي استمر عليه اللحن لـ ١٢ فاصلة موسيقية، معلقة في الهواء وغير قائمة على أساس! وهو الذي يمثل المقام E المنخفض المهيمن، والذي يعلو تنافرات غير مستقرة – وكل هذه التفصيلات ذات صلة بالحكم، وعندما نصفها، سوف نجمع كل استعارة مع الاستعارات الأخرى، لنزيد عدد الارتباطات مع الحياة الذهنية والمعنوية. ويحدث شيء مشابه لهذا في نقد المعمار. فهنا أيضًا يلعب المجاز دورًا حيويًا في شرح قيمة البناء ومعناه، وفي تبرير حديثنا المجازي سوف نذهب إلى ما ذهب إليه سكوت في الفقرة المقتبسة، حيث سنربط بين المجاز والآخر وجزء المبنى بالجزء الآخر، وذلك في بحث مفصل للطريقة التي يتلائم بها جزء مع الأجزاء الأخرى، والتي يتلائم بها كلاهما مع الحياة المعنوية والأخلاقية للمُشاهد.

يدلنا هذا على نموذج تعبير يختلف عن النموذج الذي طرحه كروتشه وأتباعه؛ فالنموذج الكروتشي يتحدث عن حالة داخلية غير واضحة "حدس" تتحول

إلى حالة واضحة وواعية من خلال التعبير الفني عنها. أما النموذج المنافس فيرى الفنان شخصًا يقوم بموائمة الأشياء مع بعضها لخلق روابط تتجاوب مع مشاعر الجمهور، وبالتالي لا يعُد السؤال عن ماهية ما يتم التعبير عنه أي قيمة، فالمهم هو أن **هذا** ينتمي– من الناحية العاطفية– مع **ذلك**. وفكرة الانتماء أو الموائمة تستدعي الفكرة الأكثر شكلية عن الملائمة التي قابلناها في الفصل الأخير عند مناقشتنا لجماليات الحياة اليومية. ففي الفن كما في الحياة تقع الملائمة في قلب التميز الاستطيقي. وهذا لا يعني أن التنافر والتضارب ليس لهما دور في العملية الفنية، بل لهما دور بالطبع؛ فالتنافر والتضارب قد يكونان أيضًا ملائمين، على غرار التنافر في ذروة النغمة التاسعة في سيمفونية ماهلر العاشرة، أو التشتت المزعج في لقاء هاملت مع أمه.



شكل ١٣: صمويل باربر، أداجيو فور سترينجز: المعنى يكمن في النغمات.

قيمة الفـــــــن:

يمكننا تسجيل إعجابنا بالأعمال الفنية بعدة طرائق، فنشيد بها لمـا تحملـه مـن إثارة للمشاعر أو تراجيديا أو سوداوية أو فرحة أو توازن أو شجن أو نقـاء أو إثـارة. ورغم أن الجمال والمعنى مترابطان في الفن، فإن بعضنا مـن أكثـر الأعمـال ثقـلاً في المعاني في عصرنا الحالي عرف عنها قبحها، بـل وبـذاءتها فيمـا تحدثـه مـن تأثيـر – تخيل مثلاً روايـة أحد الناجين من وارسـو أسـطوانة القـصدير جرنيكـا A Survivor from Warsaw لشوينبرج أو رواية Tin Drum لجونتر جراس أو لوحة Guernica لبيكاسو. فإذا أطلقنا على هذه الأعمال صفة الجمال فإننا بذلك نكون قد قللنا بل وسفهنا ما تحاول هذه الأعمال في الواقع أن تقوله. ولكن إذا كان الجمال واحدًا مـن بين الكثير من القيم الاستطيقية، فما الداعي لأن تخبرنا نظرية في الفن شيئًا عنه؟

يمكننا الحصول على ملمح يجيبنا عن هذا السؤال من خلال الارتبـاط الـذي حققه شيللر، في عمله "خطابات حول التعليم الاستطيقي"، بين الفن وبين اللعب، حيث ذهب إلى أن الفن يأخذنا بعيدًا عن اهتماماتنا العملية اليومية، بأن يوفر لنـا الأشـياء والشخوص والمشاهد والأفعال التي يمكننا أن نلعب بها، والتي يمكننا الاستمتاع بهـا من أجل ذاتها، وليس من أجل ما تفعله لنا. والفنان أيضا يلعب؛ حيث يصنع عـوالم خيالية بنفس المتعة اللحظية التي يستشعرها الأطفال عندما يقول أحدهم "دعنا نمثل!"، أو ينتج أشياء تركز مشاعرنا وتمكنا من فهمها وتعديلها – على نحو ما يفعل بيتهوفن في رباعياته الأخيرة. ويرى شيللر أن هذا النشاط هو أمر في غاية الضرورة، لأننـا نتمزق في حياتنا اليومية بين المطالب الملحّة للعقل والتي تفرض علينا العيش وفقـا لقواعد، وبين إغراءات الحس، والتي تدفعنا للمغامرة بحثًا عن تجربـة جديـدة فـي اللعب، وعندما يتسامى المرء بالفن إلى مستوى التأمل الحـر، ينـسجم العقـل مـع الإحساس، ونرى الحياة الإنسانية في شموليتها.

نحن نلعب في تذوّقنا للفن، والفنان أيضا يلعب في خلق هذا الفن. والنتيجة ليست دائما جميلة، أو قد لا تكون جميلة على النحو الذي نتنبأ به. بيد أن هذا التوجه اللعوبي يشبعه الجمال، كما تشبعه نوعية النظام التي تحافظ على اهتمامنا بالشيء وتدفعنا للتفتيش عن دلالة أعمق في العالم الحسّي. فما إن ننخرط في توليد الأشياء وتذوقها بوصفها غايات في حد ذاتها، فإننا نرغب في أن نرى هذه الأشياء منظمة وذات معنى. وهذه "الحماسة المُؤيدة للنظام" تكون حاضرة في أول شرارة تدفع بالفنان لخلق إبداعاته الفنية: والنزعة لفرض النظام والمعنى على الحياة الإنسانية، من خلال تجربة الشيء الممتع، هو الدافع الرئيسي للفن في كل أشكاله. إن الفن يجيب عن معضلة الوجود؛ حيث يخبرنا عن **السبب** الذي نوجد من أجله من خلال جعل حياتنا تتشبع بذلك الشعور بالملائمة. وفي أرقى أشكال الجمال، تصبح الحياة هي سبب وجودها نفسه، حيث تنقذ من "إمكانية" وجودها بالمنطق الذي يربط نهاية الأشياء ببدايتها، على نحو ما يكون هذا الربط في الفردوس المفقود (**Paradise Lost**) وفي فيدرى (**Phèdre**) وفي حلقة نيبولونج (**Der Ring des Nibelungen**). وأرقى أشكال الجمال، على نحو ما تتمثل في هذه الإنجازات الفنية الرفيعة، هي واحدة من أعظم هدايا الحياة لنا. فهي الأساس الحقيقي لقيمة الفن، لأنها هي الشيء الوحيد الذي يستطيع الفن، والفن فقط، أن يعطيه لنا.

الجمال والحقيقة:

إن رؤية كيتس للجُرة اليونانية **Grecian urn**، والتي تحمل رسالة تقول "الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال – هو كل شيء/هي ما تعرفه على الأرض. وكل ما تحتاج لأن تعرفه" تنبع من النظرة المتريثة لعالم تلاشى ولم يعد له وجود، بيد أنها تسجل إحدى التجارب المألوفة لنا. إن أعمالنا الفنية المفضلة تبدو . بما تقدمه من حالات مكتملة للأفعال والعواطف الإنسانية، كما لو كانت

توجهنا نحو حقيقة الإنسانية متحررة في ذلك من عوارض الحياة اليومية لتظهر القيمة الكبيرة في أن تكون إنسانًا.

قد يكون من الأفضل لو ضربنا مثالاً يوضح هذا الأمر أكثر. لقد خضنا جميعا تجربة أن نحب ونتعرض للصد ممن نحب لنهيم بعدها في العالم مصابين بحالة من القنوط اليائس. إن هذه التجربة، بكل ما تحمله من قهر وظلم، هي إحدى التجارب التي لابد وأن خاضها معظمنا. ولكن عندما يقوم شوبرت، في رائعته رحلة الشتاء (Die Winterreise)، باستكشاف هذه التجربة في أغنيته ليضع ألحانًا تضيء الجوانب الخفية الكثيرة للقلب البائس الواحدة تلو الأخرى، فإننا نلمح شيئًا من نظام مختلف. إن الخسارة لا تعد حادثة عرضية، بل تصبح نموذجًا موجودًا منذ الأزل، ويتم جعلها جميلة من خلال الموسيقى التي تحتويها والتي تلعب على الألحان والنغمات؛ لكي تنتقل بنا إلى نتيجة لها منطقها الفني الجبري. إن الأمر يبدو كما لو كنت تتطلع من خلال الخسارة العارضة لبطل الأغنية إلى نوع آخر مختلف تمامًا من الخسارة: وهي خسارة **إلزامية**، تكمن صحتها في اكتمالها. إن الجمال يصل إلى الحقيقة الكامنة وراء التجربة الإنسانية، من خلال إظهارها **تحت مظهر الضرورة**.

إنني أجد هذه النقطة عصية على التوضيح، وأنا على وعي بالدرس الذي علينا أن نخرج به من المناقشات التي تتناول الشكل والمضمون، فعندما نشير إلى الحقيقة المتضمنة في عمل من الأعمال الفنية، فإننا نجازف بالوقوع في الأثر السيئ لسؤال آخر يطالعنا على غير رغبة منا، وهو: **ما الحقيقة؟** إلا أننا لا نملك التخلص من هذا السؤال. إن البصيرة التي يقدمها لنا الفن توجد فقط في الشكل الذي يُقدم به هذا الفن: فهي تكمن في التجربة المباشرة التي تكمن سلواها في أنها تكشف الظلم في الأوضاع الإنسانية ـ باعتباره ظلم المعاناة في التراجيديا، وظلم رفض الحبيب في أغنية شوبرت.

كان كانط قد كتب في هذا الصدد عن "الأفكار الاستطيقية"، وهي إشــارات ذات شكل حسي للأفكار التي لا يمكن التعبير عنها حقائق خالصة، نظــرًا لأنهــا تتجاوز نطاق الفهم. بيد أن القيود التي وضعها كانط تتسم بالقــسوة، لأن بوســعنا إطلاق أحكام مقارنة، وهذه الأحكام تساعد على تجــسيم فكــرة أي حقيقــة وراء العمــل، والتي يشيــر إليها العمل؛ حيث بوسعنــا مثلاً أن نسأل عما إذا كــان ما يرصده شوبرت استطــاع أيضًا ماهــلر أن يرصده في مجموعته الغنائية أغــاني المساخر (Lieder eines fahren_den Gesellen). والإجابة هي بالتأكيد "لا": حيث توجد شخصية ذاتية المرجعية في موسيقى ماهلر تنتقص بشكل معين من دلالتهــا الشمولية. ويمكن التعبير عن هذه الملحوظة بطريقة أفضل بالقول بأن المجموعــة الغنائية لماهلر ليست مخلصة للتجربة التي تعبر عنها، فهــي تغفــل عــن واقــع الخسارة، لكي تنخرط في العويل على خسارة لا يؤسف لها في الواقع. وبالمقارنــة مع هذا العمــل الفني الجميل ولكن المعيب، نجد أن المصداقية الراقيــة لــشوبرت تعلن عن نفسهــا.

الفن والأخلاق:

خلال القرن التاسع عشر، ظهرت إلى الوجود حركة أطلقت علــى نفــسها "الفن من أجل الفن" **l'art pour l'art**، وكان قد صكّ هذه العبارة لأول مرة الفنــان ثيوفيل جوتر، والذي رأى أنه إذا كان لنا أن نقيم الفن للفن في ذاته، فيجب أن يتنزه الفن عن جميع الأغراض، ومنها الأغراض المرتبطة بالأخلاق. وفي عُرف هــذه الحركة، لا يسعى العمل الفني لترويج الفضيلــة أو للارتــقاء بجمهوره أخلاقيًــا، أو يتنزّل من علياء الجمال الخالص، كما يتبنى قضية اجتماعية أو تعليمية مرتكبًــا بذلك جُرمًا في حق استقلالية التجربة الجمالية، حيث يستبدل بالقيم الجوهرية القــيم النفعية ويخسر بالتالي أي حق له بادعاء الجمال.

إن أي عمل بالتأكيد سيكون مشوبًا بالعيوب إذا هو عُني في المقام الأول بنقل رسالة أخلاقية؛ منشغلاً بذلك عن إمتاع جمهوره. إن الأعمال الدعائية، مثل المنحوتات الواقعية الاشتراكية المنتمية للحقبة السوفيتية أو (ما يناظرها في النثر) رواية ميخائيل شولوخوف نهر الدون، نهر التدفقات الهادئة **(Quiet Flows the Don)**، تضحي بالتكامل الجمالي لخدمة أغراض سياسية، وتضحي بالشخصيات من أجل الكاريكاتير، وتضحي بالدراما من أجل الإسراف في الخطب الوعظية. أضف إلى ذلك جانبًا مهمًا للاعتراض على أمثال هذه الأعمال يتمثل في طبيعتها **غير الصادقة**. فالدروس التي تفرضها علينا هذه الأعمال إما لا تقتضيها القصة أو تم توضيحها باستخدام أشكال وشخوص مبالغ فيها. إن رسائل الدعاية الإعلامية والبروباغندا ليست جزءًا من المعنى الجمالي بل هي خارجة عنها - إنها تمثل شكلاً من أشكال التطفل التي لا تفيد شيئًا سوى أنها تفقد القدرة الإقناعية عندما يتم إقحامها علينا عمدًا في أثناء تأملاتنا الجمالية.

وفي المقابل من هذا، ثمة أعمال فنية تضم بين ثناياها رسائل أخلاقية مكثفة في إطار محكم جماليا. تأمل مثلاً رواية رحلة إلى السماء **(Pilgrim's Progress)** لجون بونيان. إن الدفاع عن الحياة المسيحية هنا يتجسد في الشخصيات المبسّطة والرمزية الشفافة. ولكن الكتاب كُتب بتلقائية وبإحساس صادق تجاه الكلمات التي يحويها وبجدية في المشاعر جعلت رسالته المسيحية جزءًا لا يتجزأ منه، ولتزيده الكلمات المؤثرة جمالاً. ونحن نجد في رواية بونيان وحدة في الشكل والمضمون تجعلنا لا نجرؤ على رفض العمل باعتباره عملا دعائيا.

وفي الوقت ذاته، عندما نعجب برواية بونيان لما فيها من صدق، فإن لنا الحق في أن نرفض معتقداتها. إن بونيان يظهر الواقع المُعاش للأتباع المسيحيين، وقد يجد الملحدون واليهود والمسلمون الحقيقة في قصته - حقيقة الإنسانية وحقيقة إنسان لمح في فوضى حياته الأمل في إرساء عالم أفضل، كما أن مواعظ بونيان لا تؤذي مشاعر هؤلاء، نظرًا لأنها تنشأ من تجارب عاينها بأمانة وعاشها بصدق.

ليس مهمة الأعمال الفنية نشر المواعظ، وذلك لسبب وحيد هو أن هذا السلوك يدمر قيمتها الأخلاقية الحقيقية، والتي تكمن في القدرة على فتح أعيننا على الآخرين وضبط عواطفنا الوجدانية إزاء الحياة كما هي. إن الفن ليس محايدًا أخلاقيًا، ولكن له طريقته الخاصة في إطلاق الإدعاءات الأخلاقية وتبريرها. فمن خلال استدرار التعاطف الذي يضن به العالم قد يقاوم الفنان، على غرار تولستوي في أنا كارنينا، قيود نظام أخلاقي شديدة التزمت. ومن خلال إضفاء الطابع الرومانسي على أشخاص لا يستحقون هذه المعاملة، يستطيع الفنان أيضًا، على غرار بيرج (وويديكيند) في لولو **Lulu**، أن يضفي على النرجسية والأنانية جاذبية خادعة. والكثير من الأخطاء الجمالية في الفن هي أخطاء أخلاقية، تتمثل في اللعب على أوتار المشاعر وعدم الأمانة والنفاق الديني بل والوعظ الديني نفسه. وكل هذه العيوب تنطوي على نقص في الصدق الأخلاقي الذي أشاد به شوبارت – في المقطع الأخير – من مجموعته التي لا تضارعها أي مجموعة غنائية أخرى.

الفصل السادس

الـذوق والحكم

في ظل الثقافات الديمقراطية، يرى الناس أنه من قبيل الجرأة - إن لم تكن الوقاحة - أن يزعم أي امرئ أيا كان أنه يمتلك ذوقًا أفضل من ذوق جاره، لأن هذا يعني ضمنيا أن تنكر حقه أن يكون الشيء الذي يحبّه. فقد تحب (باخ) فيما تحب جارتك سماع فريق الـ (U2)، وقد تحب ليوناردو دافينشي، فيما يحب جارك الرسّام (موكا)، وقد تحب أن تقرأ للكاتب (دانييل ستيل)، فيما تحب جارتك روايات (جين أوستين). فكل منكما له عالمه الجمالي والاستطيقي المغلق، ودائما لا ضرر ولا ضرار، وكل منكما يُلقي التحية على الآخر كل صباح، ولا حاجة لقول المزيد.

الهدف المُشترك:

ولكن الأمور ليست بالبساطة التي يصوّرها لنا كلامنا عن حرية التعبير عن الآراء. فإذا كان مكروها أن ننظر بازدراء لذوق الآخرين، فذلك لأن الذوق - ومن منظور ديمقراطي - جزء لا يتجزأ من حياة المرء الشخصية وهويته. إنه الطبيعة المتأصلة فينا تجعلنا نتطلع دائمًا لأحكام مشتركة ومفاهيم مشتركة إزاء قيمة الأشياء، لأن هذا ما يتطلبه العقل والحياة المعنوية، وهذه الرغبة في الاتفاق الجماعي والعقلاني تطبع إحساسنا بالجمال وانطباعاتنا عنه.

وهذا ما نكتشفه بمجرد أن نأخذ في الاعتبار التأثير العام للأذواق الشخصية. فقد تعمد جارتك لملء حديقتها بصور كرتونية سقيمة المنظر، وتلوث المشهد أمام نافذتك، وقد تصمم منزلها على أحد طرازات التصميم المضحكة بألوان أساسية فاقعة تشوه تمامًا الهدوء اللوني للشارع... إلخ. وفي هذه الحالة، لم يعد ذوقها أمرًا شخصيا يخصها وحدها بعد أن انتهكت المشهد الجمالي العام. وهنا نلجأ لمقاضاتها

أمام مجلس المدينة، دافعين بأن المنزل والحديقة لا يلتزمان بالنمط المعماري والجمالي للشارع، وأن هذه الناحية لها الطابع الهادئ المميز للمعمار الجورجي، وأن منزلها يتناقض بشكل صادم مع الواجهة الكلاسيكية للمنازل المجاورة لها. (وهنا نتذكر إحدى القضايا الحديثة في بريطانيا، التي أقدم فيها أحد ملاك المنازل على نصب مجسم بلاستيكي لسمكة قرش على سطح منزله، متأثرًا بالصرعات الحديثة لمعاهد الفنون، ليعطي الإيحاء بمنظر سمكة ضخمة تشق الجدار الطوبي للغرفة العلوية للمنزل، وسرعان ما تصاعدت الاحتجاجات من جيرانه ومن مسئول التخطيط المحلي؛ لينجم عن ذلك صراع طويل في ردهات المحاكم أسفر عن فوز مالك المنزل – وهو أمريكي لم يعد يقطن هذا المنزل الآن – بالقضية).

ونحن من واقع الخبرة ندرك حجم التفاصيل التي تكتنف قضية كهذه والتي تحتاج كل جزئية منها لمناقشة مستقلة، كما ندرك أن الجدل هنا لا ينصب على تحقيق الفوز والغلبة، بل على تحقيق **الإجماع**. وأحد الجوانب الضمنية التي يقوم عليها إحساسنا بالجمال هو فكرة المجتمع؛ أي الاتفاق في الأحكام وهو ما يجعل الحياة الاجتماعية ممكنة وجديرة بالعيش. وهذا أحد الأسباب من وراء وجود قوانين التخطيط – التي كانت تتسم بصرامة فائقة في العقود العظيمة للحضارة الغربية، حيث كانت تضع قواعد واشتراطات بخصوص ارتفاعات البناء (كما في العاصمة الفنلندية هلسنكي في القرن التاسع عشر) والمواد المستخدمة في الإنشاءات (كما في باريس القرن الثامن عشر) ونوعية الطوب المستخدمة في بناء الأسقف (في مدينة بروفينس في القرن العشرين) وحتى فتحات شرفات المباني المواجهة للشوارع العامة (كما في فينيسيا في بداية من القرن الخامس عشر).

وهذه الرغبة في تحقيق الإجماع مرة أخرى لا تقتصر على المجالات العامة مثل المعمار وتصميم الحدائق، بل تشمل أيضا الأشياء العادية مثل الملابس والديكور الداخلي والحليّ: فمع هذه الأشياء البسيطة قد نشعر بالاحتواء أو الطرد،

أو بالانتماء أو بالاستبعاد من المجتمع المعني، ونجد أنفسنا مندفعين لخوض مناقشات فقط من أجل الوصول لإجماع يسعنا معه استعادة شعورنا بالطمأنينة. فالكثير من الملابس التي نرتديها تحمل طابع الزيّ الموحد (uniform)، وقد صممت هذه الملابس لكي تعبر وتؤكد بشكل غير متطفل على انتمائنا للمجتمع الذي نعيش فيه (مثل بدلات العمل وسترات السهرة السوداء وقبعات البيسبول والأزياء المدرسية) أو ربما للتضامن مع فئة من المضطهدين (مثل أزياء "المذانين قانونا" التي تسم عصابات الشوارع الشهيرة "جانجستا" للأمريكيين السود). فأما ملابس أخرى، مثل الملابس النسائية للحفلات، هدفها لفت الانتباه لتفرُّد من ترتديه، وبشكل لا ينتهك آداب المجتمع. وكما أشرت سابقا، إن الموضة جزء لا يتجزأ من طبيعتنا بوصفها كائنات اجتماعية، فهي تنبع من – وتزيد من قوة – الإشارات الجمالية التي نظهر من خلالها هويتنا الاجتماعية للعالم. وهكذا نعي لماذا نجد مفاهيم كالذوق والآداب الاجتماعية تأتي مكمّلة لإحساسنا بالجمال. ولكنها مفاهيم تتفاوت أيضًا بتفاوت الفضاء الاستطيقي والأخلاقي الذي توجد فيه.

ومع ذلك، فهناك فنون خاصة على غرار الموسيقى والأدب. لماذا نهتم لهذه الدرجة بأن ينشأ أطفالنا على حب الأشياء نفسها التي نعتبرها **نحن** جميلة؟ لماذا يعترينا القلق حينما نرى أطفالنا ينجذبون للقراءة في أدب معين نعتبره نحن قبيحا أو غبيا أو مسرفًا في العاطفة أو فاحشًا؟ كان أفلاطون يرى أن أنواع الموسيقى ترتبط بخصائص معنوية معينة كامنة فيمن يسمعها، وأنه في أي مدينة منظمة تنظيمًا معينًا يجب أن تكون الموسيقى المسموح بها هي تلك التي تلائم النفس الفاضلة. وهي رؤية أفلاطونية مدهشة وقد تكون مقبولة، رغم أن مفهوم "الموائمة" هنا قد شرحه أفلاطون ضمن نظريته في المحاكاة (mimesis)، وهي نظرية لم تعد محل قبول الآن.

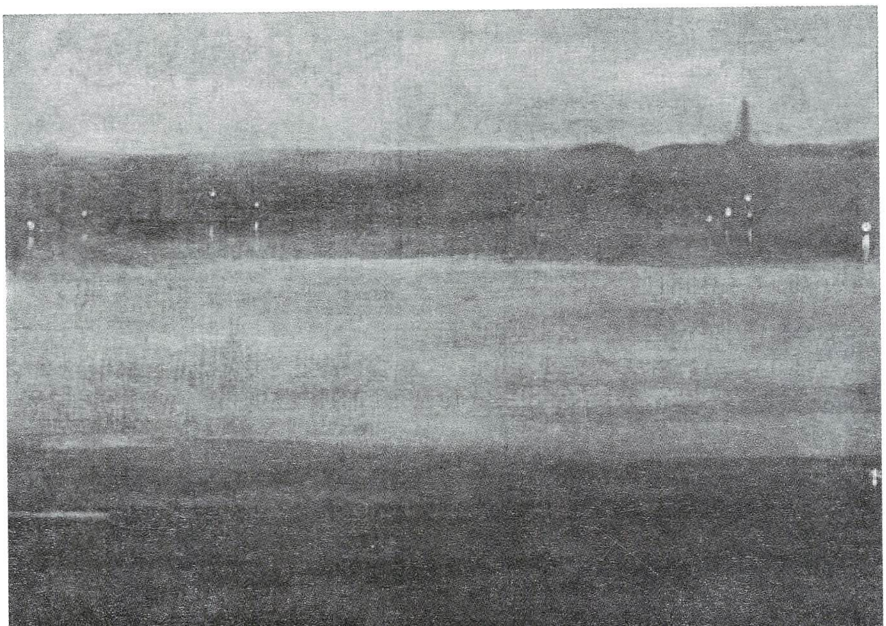
الذاتيــة والأسباب:

قد يذهب البعض إلى عدم وجود حجة حقيقية ـ فالإجماع، إذا كان مُتحققًـا، إنما ينشأ نتيجة نوع من العدوى العاطفية وليس من التفكير العقلاني. فقـد تعـشق سيمفونيات (براهمز) فيما لا أحبها أنا، ثم يحدث أن تدعوني لـسماع مقطوعاتـك المفضلة من ألحانه، فتبدأ بعد فترة بـ"تفعيل سحرها" معي. ربما أكون متأثرًا هنـا بصداقتي لك، وأحاول أن أبذل جهدًا خاصًا لكي أتبنى وجهة نظرك. إنمـا كيـف يحدث هذا الأمر، لا أعرف ـ ولكن إذا حدث، وانقلبت إلى أحد محبي (براهمـز)، فإن هذا لا يكون عندها قرارًا عقلانيًا، ولا نتيجة عقلانية: بل يكون مجـرد تغيـر يشبه ما يحدث للطفل الذي يبدأ حياته بكراهية كل ما يمُت للخضراوات بصلة، ثـم يبدأ في تذوقها بعد ذلك. فالتجربة التي كان ينفر منها فـي الـسابق صـارت الآن محببة إليه، وهنا لا محل للحديث عن أي حُجج، كما لا يصير للحديث عن الإقناع من عدمه أي معنى. إن تغير الذوق ليس "تغيرًا في العقلية" بالطريقة نفـسها التـي نصف بها التغير في المعتقدات أو حتى في المواقف الأخلاقية باعتباره "تغيرًا فـي العقلية"، ولكن هذا لا يلغي وجود أسباب خارجية قد تلعب دورًا فـي **تبريـر** هـذا التغير في ذوق المرء. فعلى الأقل توجد أسباب خارجية تبرر تحول رغبة الطفـل من الهمبرجر إلى البروكلي. إن الخضراوات هي الأفـضل بكثيـر مـن الناحيـة الصحية، وقد يعد تناولها علامة على نمط حياتي أرقى، بل وقد تكون مؤشرًا على حالة من الترقي الروحي على نحو ما يذهب النباتيون، ولكن هذه الأسباب ليـست بأسباب أصيلة تبرر التغير في الذوق: فهي مجرد أسباب تضفي طابعًا عقلانيا على التغيير، ولكنها لا تُنتجه ـ وذلك لأنها ليست هي نوعية التغييـر التـي **يمكـن** أن ينتجها الحوار العقلاني.

إننا نخوض هنا تجربة شديدة العمق، ولكن تأمل ما يحدث عندما يناقش المرء الأمور الخاصة بالذوق الجمالي، إنها تجربة تستحق التوقف. هب أننا كنا نسمع السيمفونية الرابعة لـ (براهمز)، وأنك سألتني عن رأيي فيها، فأجيبك قائلاً: "أراها ثقيلة الوقع وكئيبة وبها شيء من السماجة والفظاظة". فإذا بك تقول لي "اسمع هذه!"، ثم تأتي لتعزف لي المقطع الأول من الحركة الأولى على البيانو، ثم تقوم بعكس السُّداسيات لتصبح ثلاثيات، وأنا أستمع للأسلوب الذي ينزل به اللحن الرئيسي لسلم ثلاثي ثم يصعد سلم ثلاثي آخر. وأنك تظهر لي كيف يمكن أن تنتظم الألحان أيضًا بتعاقبات ثُلاثية، وكيف تنكشف الألحان التالية من نفس الوحدات اللحنية والإيقاعية التي ولدت اللحن الافتتاحي. وبعد دقائق أكتشف وجود نزعة تبسيطية **minimalism** في العمل؛ حيث تبدو كل الأشياء وكأنها تنبع من بذور مركزة من المادة الموسيقية، وبعد برهة أسمع هذا يحدث ثم – وفجأة – يبدو كل شيء في موضعه الصحيح أمامي، وإذا بالثقل واللزوجة التي شعرت بها في البداية تتلاشى في لحظة واحدة، وبدلاً منها أجد نفسي أستشعر إحساسًا جميلاً، وكأنني أنزلق على الملمس الناعم لزهور نبات جميل.

لنأخذ مثالاً آخر: هب أننا نتأمل لوحة الفنان (ويستلر) المسماة "اللوحة الليلية". قد تجدها أنت مبتذلة (متبعًا بذلك رأي راسكين الشهير حول هذه اللوحة) وتستحق اللوم بسبب تركيزها على تأثيرات عابرة، وفي ابتعادها عن تناول حقائق أكثر عمقًا. وقد تجد أن اللوحة تسدل حجابا على كفاح الحياة العصرية ومتاعبها، فهي ترى سحرًا وإثارة فيما يجب أن ننظر إليه في الواقع على اعتباره سُخرة واستغلالاً. وكل هذا يوجزه العنوان نفسه: لوحة ليلية باللونين الرمادي والفضي، وكأنه بمقدورك أن تختزل الطاقة الإنسانية التي أحدثت هذا التأثير، وتحكم عليها باعتبارها مجرد لعب بالألوان الفاتحة.

وإجابتي عليك هي نعم، يمكنك أن ترى اللوحة بهذه الطريقة. ولكن اللوحة ليست مجرد انطباع: فطبيعتها المُغرقة في استعمال الظلال تشير إلى المدى الذي تسبب فيه البشر ومشروعاتهم من حدوث الظلمة والعتمة على العالم. لا يوجد هنا إنكار للعمالة واستغلالها، ولكن على العكس، نرى محاولة في هذه اللحظة الضبابية لاكتشاف تعدي الإنسان على العالم الطبيعي. إن العنوان ينير بصيرتنا إزاء هذه الحقيقة، فالصور الليلية في الواقع هي اختراع بشري حديث ولم يكن معروفًا قبل الثورة الصناعية وانسحاب الطبقات المالكة لغرف مراسمهم، للاستمتاع على البيانو بالأشكال الرشيقة من الجمال. إن لوني الفضي والرمادي هي لونا الترمُّل، ومناخ اللوحة يحمل في ثناياه اعترافًا يائسًا بأنه بفضل الصناعات الإنسانية أصبح بريق العالم بريقًا اصطناعيًا مُزيّفًا.



شكل رقم (١٤): لوحة (ويستلر) المعنونة لوحة ليلية باللونين الرّمادي والفضي: فهل هي ظلال سطحية أم ظُلمة أكثر عمقا؟

ولتبرير هذا الحكم، سوف أحيلكم إلى ظلال اللون، وإلى الأشكال البارزة على قماش اللوحة، وهي أشكال لأشياء صنعها البشر، وإلى نقاط الإضاءة التي صنعها البشر أيضًا. ومع مضينا قدمًا في المناقشة، نجد أنه مع كشف التفسيرين المتعارضين للوحة، مرة بوصفها انطباعًا محضًا ومرة تعليقًا على الأوضاع الاجتماعية، سوف يتبدل منظورنا للصورة من الطرف إلى الطرف النقيض، وبحيث إنه في المنظور الجديد تبدو اللوحة محملة بدرس يذكرنا بأن في وسعنا إلى حد ما أن نختار الكيفية التي يجب بها أن ننظر إلى العالم الصناعي الجديد.

وبوسعنا أن نجد أمثلة أكثر بساطة ووضوحًا من الناحية المنطقية لهذا النوع من التغير في المنظور – منها على سبيل المثال الصورة المزدوجة الشهيرة للبطة والأرنب **duck_rabbit** والتي تعرض لها فيتجنشتاين، فقد تكون هناك طريقة صحيحة وأخرى خاطئة للنظر إلى أمثال هذه الصور – وبوسعي أن أقنعك بأسلوب عقلاني بأن ما تعتقد أنه بطة إنما هو أرنب (لو تخيلنا أن الصورة كانت موجودة مثلاً على معلبات أطعمة للأرانب). أمثال هذه الحالات ليست استثنائية، فعلى العكس، إننا نجد في كل صورة خيارات علينا أن نقوم بها، وهي تتعلق بحجم كل صورة، والمسافة بين الخلفيات المتنوعة، والأسباب العقلانية التي سأسوقها هنا ستماثل تلك التي قدمتها فيما يتعلق بلوحة (ويستلر)، حيث سنركز على معنى الصورة، وكيف ينبغي أن تنظر للصورة إذا كان للمعنى أن **يسكن** الصورة على النحو الملائم.

ويتبع النقد الفني للشعر هذا النمط نفسه، فعندما تصف السطر الشعري الذي يقول فيه الشاعر (بلاك) "**آه يا زهرة، أنت مريضة: |الدودة الخفية| التي تطير في الليل**"[1] باعتبارها استحضارًا للرغبة الجنسية ودودة الغيرة، بينما أرد عليك أنا بنظرية عما يحمله هذا السطر من معان رمزية مسيحية، وأفسر الدودة وفراش

---

(1) Oh rose, thou art sick:|The invisible worm \ That flies in the night.

الفرحة القرمزية باعتبارهما يمثلان الشهوة والروح على التوالي، عندها ستبدأ في سماع الكلمات بطريقة مختلفة ـ وفجأة تجد لـ "**الحُب السري المظلم**" وقعًا جديدًا، ومحملا بدلالة كئيبة في حياتك الخاصة.

هذا النقد لا يعني القول أن "هذا هو ما تعنيه القصيدة"، وكأن بوسعك أن تطرح القصيدة جانبًا وتتبنى رؤيتي الأنيقة لها. إن القصيدة ليست وسيلة للوصول إلى معناها، وإلا لكانت ترجمة هذا المعنى دون اللجوء للبناء الشعري تفي بالغرض. إنني أريدك أن تعاين تجربة مختلفة مع القصيدة، ودفاعي النقدي هدفه تحديدًا هو إحداث تغيير في رؤيتك ومنظورك لها.

والدفاع النقدي نفسه يمكن تطبيقه على مجال العمارة والنحت ومع الروايات والمسرحيات، كما يمكن تطبيقه على الموضوعات الطبيعية كذلك، مثل المناظر الطبيعية والزهور. وفي كل حالة، نلمس وجود شيء اسمه التفكير العقلاني، والذي يتمثل هدفه في إحداث تغيير في الرؤية. وعلاوة على ذلك، إن أي دفاع منطقي لا يستهدف إحداث تغيير في الرؤية لا يمكن اعتباره دفاعًا نقديًا: فلن يكون شيئًا مهمًا بالنسبة لموضوع هذا التغيير، باعتباره موضوعًا للأحكام الاستطيقية. ويمكنك أن تتأكد من ذلك بالتفكير في الطريقة التي يمكن أن تُجيب بها عن أسئلة على غرار ما يلي: هل الجراند كانايون **Grand Canyon** تحبس الأنفاس أم مُبتذلة؟ هل فيلم بامبي **Bambi** مثير للعواطف أم سخيف؟ هل رواية مدام بوفاري **Madame Bovary** تراجيدية أم كئيبة؟ هل أوبرا الناي السحري **Magic Flute** ساذجة أم رائعة الجمال؟ هذه أسئلة حقيقية، ويدور حولها أيضا جدل ساخن. ولكن النقاش حولها يعني أن تقدم **تجربتك** لها وأن تقدمها باعتبارها إما **ملائمة** أو **صحيحة**.

البحث عن الموضوعية:

هب أنك قبلت بصفة عامة الرؤية التي كنت أدافع عنها منذ قليل ـ أي وجود نوع من التفكير العقلاني الذي هدفه تحديد الأحكام الاستطيقية، وأن هذه الأحكام

محدودة ومحكومة بتجربة الفرد الذي يصدرها. ولعلك تتساءل عما إذا كـان هـذا النوع من التفكير العقلاني يتسم بالموضوعية، من حيث تأصله واستدعائه للقواعـد المُقنعة لكل الناس. في الواقع، هناك عدة اعتبارات مهمة تؤكد عكس هذا.

أولا: إن الذوق متأصل في سياق ثقافي أوسع، والثقافات (على الأقل بالمعنى الموجود في ذهننا الآن) لا تتسم بالعمومية المطلقة. وهدف هذا المفهوم للثقافة هـو تسليط الضوء على **الاختلافات** المهمة بين أشكال الحياة الإنسانية وما يُشعر النـاس بالرضا عنها. تأمل مثلاً ألحان الموسيقى الهندية الكلاسيكية، ستراها تـستند إلـى تاريخ طويل من الاستماع والأداء، وهذا التاريخ يعتمد على النظام المرتبط بطقوس دينية ونمط حياتي يتسم بالتقوى والـورع. إن التقاليـد والتلميحـات والتطبيقـات الخاصة بهذه الثقافة تحيا في عقول وآذان من يعزفون ويستمتعون بهذه الموسيقى، ولا يمكن تحديد الاختلاف بين الأداء السيئ والجيد بناء على أسس يمكن تطبيقهـا بنجاح في تقييم سيمفونية لموتسارت أو عمل من أعمال الجاز.

ثانيا: وكما أشرنا في الفصل الأول، لا توجد علاقة استدلالية بين المقـدمات والنتائج عندما تكون النتيجة حكمًا ذوقيا. فأنا أتمتع دومًا بالحرية فـي رفـض أي دفاع نقدي، في حين لا أملك حرية أن أرفض استدلال علمـي صـالح أو دعـوة أخلاقية صالحة.

وأخيرًا: علينا الإقرار بأن أي محاولة لإرساء معايير موضوعية تهـدد ذات المشروع الذي تهدف هذه المعايير للحكم عليه. إن القواعـد والمـدركات هـدفها الارتقاء عليها، ولأن الأصالة وتحدي القواعد الراسخة أشياء جوهرية في المشروع الاستطيقي، فيجب إدراج عنصر الحرية في أي مسعى للجمال، سواء كـان هـذا الجمال هو الجمال العادي، أو كان ينتمي للأشكال الأكثر رقيا من الجمال.

كيف يجب أن يكون ردنا على هذه الدوافع المنطقية؟ بدايـة، مـن المهـم الإقرار بأن التفاوتات الثقافية لا تعني غياب بعض القواعد العامة التي تنطبق على

جميع الثقافات. كما لا تعني أن هذه القواعد العامة، إن وجدت، ليست متأصلة في طبيعتنا، أو لا تشبع اهتماماتنا العقلانية في أكثر مستوياتها الأساسية. فالإيمان بالتناسق والنظام والتناسب في الأبعاد وانغلاق الأشكال والانسجام وكذلك الجدّة والإثارة كل هذه العناصر تبدو متأصلة في النفس البشرية. وقد صارت الآن هذه الكلمات بالطبع مبهمة المعنى وغامضة، وقد يحق لك أن تعترض على أن هذه المعاني نفسها تتمزق على امتداد الخطوط الفاصلة بين كل ثقافة وأخرى. فمثلاً رأى مواطنو العصور الوسطى المُبكّرة الرباعيات تعبر أكثر عن انسجام النغمات، فأما الثلاثيات تحدث نوعا من التنافر: أما نحن فنراها حاليًا على العكس تمامًا. وكان التناغم بالنسبة للإغريق يتألف من العلاقة بين الأصوات المتتابعة في اللحن، وليست في انسجام وتوافق الأنغام المتزامنة. وهلم جرا.

الموضوعية والكلية:

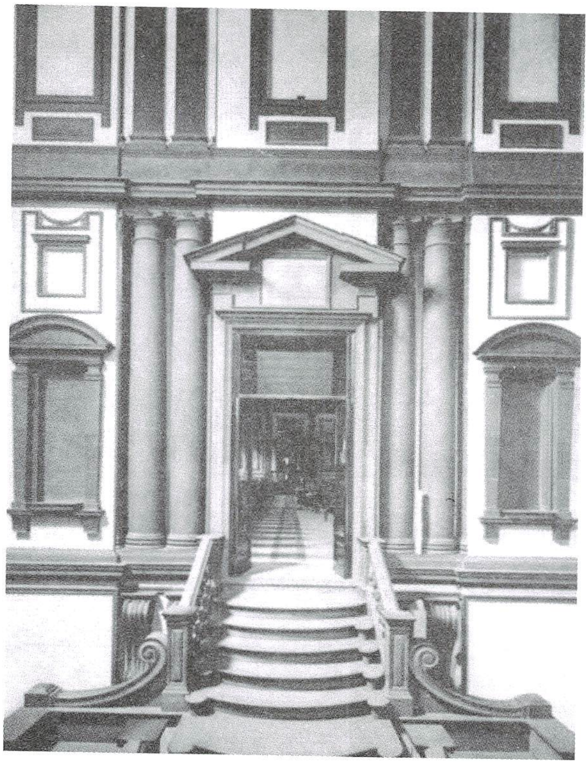
ما سبق يقودنا إلى ملاحظة أكثر أهمية، وهي أنه في الأمور المتعلقة بالأحكام الجمالية تنفصل الموضوعية عن الكلية **universality**. وفي العلوم والأخلاق، يكون البحث عن الموضوعية بحثًا عن نتائج سليمة بطريقة كلية ـ وهي نتائج ينبغي على كل كائن عاقل أن يقبلها. أما في الحكم على الجمال، يكون البحث عن الموضوعية من أجل أشكال صالحة وراقية من التجربة الإنسانية ـ أشكال تستطيع فيها الحياة الإنسانية أن تنمو وفقًا لاحتياجها الداخلي وتحقق التجلي المثمر الذي نشهده في سقف كنيسة سيستين في (بارسيفال) أو في (هامليت). ليس هدف النقد أن يقول لك إنك **ينبغي** أن تحب هاملت مثلاً: بل يهدف لأن يكشف رؤية الحياة الإنسانية التي تحتويها المسرحية وأشكال الانتماء التي تدافع عنها، وإقناعك بقيمتها. إنه لا يزعم بأن هذه الرؤية للحياة الإنسانية صالحة على المستوى الشامل.

وهذا لا يعني عدم إمكانية عقد مقارنات بين الثقافات المختلفة، بل يمكنك بالتأكيد أن تقارن مسرحية مثل هاملت مع مسرحية عرائس لمؤلف مثل شيكاماتسو على سبيل المثال: وفي الواقع لقد سبق أن عُقدت هذه المقارنة من قبل. ثمة أعمال من المسرح الياباني تسخر من الحياة الإنسانية (مثل الكوميديا الكابوكية "هوكايبو"، على سبيل المثال)، وهناك أعمال تمجّد من هذه الحياة، والتساؤل عما إذا كانت (لو ماريا جدي فيجارو) لـ (بوماركياس) تنطوي على معالجة أكثر عمقا للحياة الجنسية الإنسانية عن مسرحية (هوكايبو) هو تساؤل ينطوي على معنى.

والاعتراض بأن الأسباب الاستطيقية تتسم بالقدرة على الإقناع الخالص لا تفعل شيئا أكثر من أنها تكرر هذه النقطة، وهي أن الحكم الاستطيقي متأصل في التجربة الموضوعية. الأمر نفسه ينطبق على الحكم على الألوان. أو ليس من قبيل الحقائق الموضوعية أن الأشياء الحمراء لونها أحمر، والأشياء الزرقاء لونها أزرق؟؟

القواعد والأصالة:

ربما يكون الاعتراض الأخير أكثر جديّة، فقد تكون هناك قواعد للذوق ولكنها لا تضمن الجمال، وجمال أي عمل فني قد يكمن تحديدًا في فعل التعدي عليه. فالمقدمات الثمانية والأربعين لباخ توضح جميع قواعد التأليف الفوجالي **fugal**: ولكنها تحقق ذلك من خلال تطويعها **بشكل إبداعي**، من خلال إظهار الكيفية التي يمكن استخدامها منصة يمكن الانطلاق منها إلى نطاق أعلى من الحريّة. إن الاكتفاء بتطبيقها كما هي سيكون مدعاة للتبلد، كما هو الحال في جميع التمرينات التي نبدأ منها دروسنا في مزج الألحان **counterpoint**.



شكل رقم (١٥): مايكل أنجلو: سلالم المكتبة اللورنتية: الجمال والنظام الذين يسخران من القواعد.

وبالمثل في المِعمار، قد تكون هناك مبانٍ نفهمها باعتبارها محكومة بالقواعد، مثل البارثينون: ولكن هذا لا يفسّر ما تتمتع به من كمال. إن صفاء الأرثينين وقوته تنبع من هذا العنصر الإبداعي الإضافي – أي الحجم والتناسب والتفاصيل التي تنبع من التفكير الذي يبدأ عندما يتوقف إتباع القواعد. ومرة أخرى، هناك الجماليات التي تنبع من التحدي الصريح للقواعد، كما هو الحال في المكتبة اللورنتية لمايكل أنجلو.

من الواضح تمامًا أنه لا يوجد هناك "اتّباع للقواعد" أو "تحدّي للقواعد" في الطبيعة. ومع ذلك، فإن هناك أشكالاً من التناظر والانسجام والتناسب، كما نجد

في الطبيعة أيضا غيابًا لا يقل جمالا لهذه العناصر. لقد كان مفكرو القرن الثامن عشر، الذين رغبوا في اتخاذ الجمال الطبيعي بوصفها أنموذجًا قياسيًا في موضوع الجمال، سريعين في تبني التناقض الذي عبّر عنه (بيرك) بين الجميل والجليل. الأمر نفسه ينطبق في مجال الفن، حيث يمكننا التمييز بين الأعمال التي تسعدنا بما تتمتع به من نظام وانسجام والكمال المحكوم بالقواعد الذي تبديه، مثل فوجات باخ والـ (هولي فيرجنز) لبيليني، أو غنائيات (فيرلين)، وبين تلك الأعمال التي، على العكس، تسعدنا بتحدي أنظمتنا الروتينية وإزعاجها، من خلال إلقاء قيود الالتزام وتحقيق التميز على التقاليد الذي تنتمي إليها، مثل (الملك لير) أو السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي. ولكن بمجرد أن نقوم بهذا التمييز، فإننا ندرك أنه، وحتى في أكثر الأعمال نظامًا وحكمًا في القواعد، لا توجد طريقة لتثبيت "معيار للذوق" بالاعتماد على القواعد. فليست القواعد هي التي تعجبنا في أي فوجية لباخ ولا في حورية لبيلي، ولكن طريقة استخدامها. إن من يسعون لمعيار في القواعد يضعون أنفسهم في مرمى تفنيد هذا المعيار عندما يُشار إلى طاعة القواعد باعتبارها إما غير ضرورية أو غير كافية للجمال. وذلك لأنها إن كانت كافية، فإن بوسعنا ساعتها اكتساب الذوق بشكل غير مباشر، وإذا كانت ضرورية، فإن الأصالة لن تعد علامة على النجاح.

معيار الـذوق:

أين نبحث إذن عن معايير لأحكامنا على الجمال؟ أم أن بحثنا أشبه بالبحث عن سراب؟ في إحدى مقالاته الشهيرة، حاول (هيوم) تحويل ركيزة المناقشة، قائلاً بأن الذوق هو شكل من أشكال التفضيلات الشخصية، وهذا التفضيل هو المقدمة، وليس النتيجة لأحكامنا على الجمال. ولتثبيت المعيار، علينا أن نكتشف (الحَكَمْ الموثوق) وهو الذي ذوقه وأسلوبه في التمييز هو أفضل دليل على ...

دليل على ماذا؟! إننا نلمس منطقًا دائريًا هنا: فالجمال هو ما يراه الناقد الموثوق، والناقد الموثوق هو الشخص الذي يرى الجمال. ولكن هذه الدائرة المنطقية هي ما يجب أن نتوقعه: فبالنسبة لـ (هيوم)، تعد رؤية الشيء بوصفه جميلا بمثابة "طلائه بالألوان المستعارة من الشعور الداخلي". إن المعيار هنا – إن وجد – لا يكمن في خصائص الشيء ولكن في مشاعر من يقوم بالحكم. ولذلك، يقترح هيوم أن نترك هذه المناقشة العقيمة للجمال، ونركز بدلاً منها على الخصائص التي نعجب بها ويجب أن نُعجب بها في الناقد – وهي خصائص مثل رهافة الحس وحسن التمييز والبصيرة.

ولكن حتى هذا الاقتراح يفتح أمامنا بابا آخر من التشكك: لِمَ ينبغي أن تكون هذه **الخصائص** تحديدًا هي التي نعجب بها؟ فحتى ولو بدا من الطبيعي، في اسكتلندا عصر (هيوم)، الإعجاب برهافة الحس وحسن التمييز، فإنه لم يعد طبيعيًا بالقدر نفسه اليوم، حيث صار الغرور والجهل، واللذين تركهما حكماء عصر التنوير، يستحوذان على الانتباه والإعجاب الذي كان من نصيبهم يومًا.

أهنا ينبغي أن نتوقف عن المناقشة وننفض أيدينا عن هذا الموضوع؟ لا أعتقد، فحجة (هيوم) تدل على أن الحكم الذوقي يعكس شخصية من يقوم به، والشخصية مهمة. فخصائص الناقد الجيد – كما رآها (هيوم) – تشير للأخلاقيات التي يراها (هيوم) ذات أهمية كبيرة في مسلك المرء في الحياة، وليس فقط في تمييز الخصائص الجمالية. في تحليلنا السابق، كنا نجد من الموضوعية في أحكامنا على الجمال قدر ما نجد في أحكامنا على الأخلاق والرذيلة. إن الجمال يمتد بجذوره في نظام أشياء مثل الخير. إنه يتحدث إلينا، على نحو ما تتحدث الفضيلة إلينا، عن الإنجاز الإنساني: ليس عن الأشياء التي نرغبها، ولكن عن الأشياء التي ينبغي أن نرغب فيها، لأن الطبيعة الإنسانية تحتاجها. هذا هو اعتقادي على الأقل، وفي الفصلين القادمين سأحاول تبرير هذا الاعتقاد.

الفصل السابع

الفن والإيروس

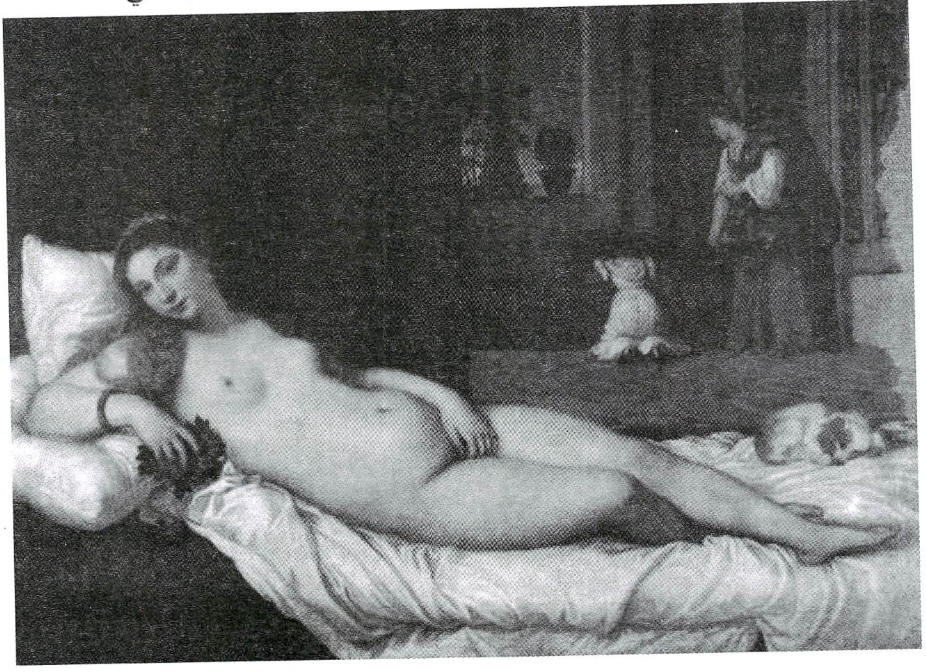
تناولت أربعة من أنواع الجمال: الجمال البشري، بوصفه موضوعا للرغبة؛ والجمال الطبيعي، باعتباره موضوعًا للتأمل؛ وجمال مفردات الحياة، بوصفه موضوع العقل العملي؛ والجمال الفني بوصفه شكلاً للمعنى وموضوعا للذوق. وقبل أن انتقل إلى مستوى آخر فإنني أود في هذا الفصل أن أدرس تفاعل النوع الأول من الجمال مع النوع الأخير. ولسوف أسأل: كيف يمكن تمثيل الجمال - باعتباره موضوعًا للرغبة - في الفن وموضوعًا للتأمل. تأخذنا الإجابة عن هذا السؤال إلى أعماق مفهوم التفرد، وسنسلط الضوء على كل من الرغبة الجنسية والمشروع الاستطيقي، وتمنحنا أسبابا جديدة للتفكير في أن هناك في نهاية المطاف معيارا للذوق.

التفرد:

يمتاز البشر بقدرتهم على الكشف عن تفردهم من خلال تعبيرات وجوههم. فالفم الذي يتحدث، والعين التي تنظر، والبشرة التي تحمر خجلا، جميعها علامات على الحرية والشخصية وحسن التقدير، وجميعها تضفي تعبيرا ثابتا على تفرد تلك الذات بداخلها. والبورتريه النموذجي هو ذلك الذي يجسد تلك الأمور الفريدة في التعبيرات الجسدية، ويكفل لها أن تكشف ليس فقط عن الأفكار وليدة اللحظة، بل وكذلك عن النوايا والسمت الأخلاقي ونظرة المرء لذاته.

وكما لفت كينيث كلارك **Kenneth Clark**، في دراسته التي احتفت بالعري، أن فينوس المضطجعة تمثل انفصالا عن الفكرة القديمة التي كانت تقتضي ألا يتم

تصويرها في وضعية أفقية، فلم يعد العري المضطجع يظهر جسدها تمثالاً يعبد، بل بوصفه جسد امرأة مرغوب فيها. وحتى في "فينوس أوربينو" لتيتيان – وهو الأكثر إثارة – نجد أن السيدة تجتذب أعيننا إلى وجهها، مما يعني أن هذا الجسد يمثل عرضا فقط بالطريقة نفسها التي تمثل بها المرأة نفسها هذا العرض، للمحب القادر وحده على أن يبادلها النظرات. وهذا الجسد نفسه بعيد عن منال الباقين، كونه ملكية حميمية للنظرة التي تنبثق منه: فهو ليس جسدًا، بل تجسيدًا، بالمعنى نفسه الذي قصدناه في الفصل الثاني. فالوجه يمنح تفردا للجسد، ويتملكه باسم الحرية، ويدين كل نظرة إليه لكونها انتهاكا له. فعري أوربينو هنا ليس استثارة أو إثارة، بل هو استعادة للسكينة – سكينة لامرأة لا نملك نحن أفكارها ولا رغباتها، بل تمتلكها هي.



الشكل (١٦) تيتيان، فينوس أوربينو: الرغبة في المنزل

إن تصاوير تيتيان لفينوس المضطجعة مثيرة للاهتمام، مقارنة بالتصاوير العارية لفرانسوا بوشيه **François Boucher**، ذلك الرسام العظيم الذي عاش في باريس فى حقبة لويس الخامس عشر؛ حيث لا تكتسب أجساد بوشيه العارية تفردها من وجوهها. فالحقيقة أن لها الوجوه نفسها، وهي ليست بوجوه على الإطلاق، بل أقرب إلى تجميع لأجزاء وجوه، الشفتان بالكاد مفتوحتان، وكأنهما في انتظار قبلة، الأعين واضحتان تحت أجفان ناعسة؛ والمحيط البيضاوي للوجه ممتلئ؛ بخدين محمرين بارزين وكأنهما شراعان يداعبهما نسيم الصيف ـ كل تلك السمات، التي صورت بروعة من كل زاوية ممكنة وتحت كل ضوء ممكن، تحمل المعنى نفسه، ألا وهو الشهوة الجنسية. تنظر الأعين إلى أشياء ـ ولكنها ليست سوى أشياء ثانوية في اللوحة. لن تجد روحا تشع منها، ولن تجد نظرة تتساءل أو تتعبك أو تبهجك إلى أقصى حد: جميعها ثابت في سكون ـ سكون مخلوقات وصلت من التجرد إلى حد يمكنها من تملك الحياة. وكذلك نجد، مثلا، ألا فارق بين حوريات البحر في "انتصار فينوس" وربة الجمال نفسها؛ فكلهن امرأة واحدة، وكلهن نماذج لامتناهية تستمد تعبيرها الفارغ من حقيقة أن الشموليات ـ مثلها مثل التفردات ـ لا شيء خاص لديها لتعبر عنه. لوحة بوشيه تصوير للراحة والسكينة، وإعجاب بالجسد الأنثوي ـ على الأقل وفق ما كان عليه تقدير هذا الجسد في فرنسا القرن الثامن عشر، البشرة الرقراقة، والنهود المكتنزة، والأفخاذ السمينة. ومع هذا، فلا أحد هناك! فتلك أجساد بلا صاحبات لها، وبلا روح، ولا حتى أجساد الحيوانات، إنها تنطوي على نموذج كلي للوجه البشري، خاوٍ من الذات التي تحركه وتحرره. وينال غياب هذه الروح من مستوى اللوحة: فهي قطعة ديكور ساحرة أخاذة بهية ـ ولكن لا يمكننا أن نقول عنها بثقة تامة إنها جميلة.

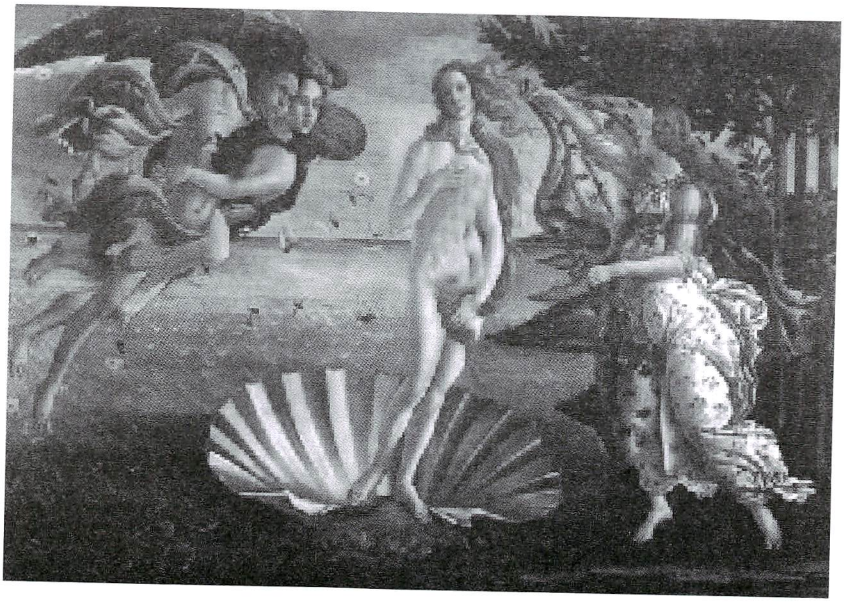


الشكل (١٧) بوشيه، انتصار فينوس: الرغبة خارج المنزل

الجمال السماوي والأرضي:

لا يمكننا سوى أن نقارن هذه اللوحة بسابقتها الشهيرة، "ميلاد فينوس". إن فينوس التي صورها بوتيتشيللي، من وجهة النظر التشريحية، مخلوقة مشوهة، لا يجمع شتاتها هيكل أو تكوين عضلي، وهناك عينان واهنتان تحدقان في كآبة، ليس إلى الرائي بل متجاوزة إياه – ولكن من يهتم؟ فهذا وجه طالما حلمنا به، وتقنا إليه، ولا يمكننا أن ننساه، وجه المرأة كما ينبغي أن تكون – وبالتالي فهو ليس وجه لأي بشرية، ولكنه وجه يجمع بين التفرد والإلغاز. ولكن لا ينبغي علينا أن ننظر إلى فينوس بوتيتشيللي على أنه عمل شهواني: فتلك فينوس كما صورها عصر النهضة، في محيط سماوي لا يمكن أن يكون في متناول التوق البشري.

لهذا السبب نتعلق بهذه اللوحة: فهذه المرأة التي تستحضر الرغبة تقبع في بقعة بعيدة عن متناول الرغبة كما عرفناها. فنحن مع تصاوير تيتيان لفينوس المضطجعة لم نعد في المحيط السماوي، بل على الأرض، حتى ولو كانت أرضا للتوق الشهواني. والوجه في لوحات تيتيان وجه امرأة مرتاحة لما حولها وتمتلك ما يحيط بها.



الشكل (١٨) بوتسيلي، ميلاد فينوس: ما وراء الرغبة

إنها مضطجعة وسط الفراش بثقة كاملة في حقها الشخصي فيها، منغمسة في حياة أكبر وأعمق وأشد إلغازًا من اللحظة التي تعيشها. جسدها متكشف لنا، ولكنها لا تبديه لنا – والقاعدة هنا أنها لا تدرك أن أحدًا يراقبها، اللهم إلا من وجود كلب أو مكعب، الغرض منه هو التأكيد على أن ليس في وسع المتلصص أن يقلق راحة بالها، الذي هو في الوقت نفسه راحة جسدها. إنها غير مثارة جنسيا، وليس لديها ما تخجل منه. لقد صورت وهي في حالة توحد مع جسدها، ويظهر هذا التوحد

على وجهها. فالخجل الجنسي يغير من تخوم الجسد الأنثوي ويتبدى على كل من الوجه والأطراف، وهو ما أبدع فيه رمبرانت حينما صور "سوزانه والعجائز". ولو قارنت بينها وبين لوحة تيتيان فسرعان ما سترى أن الجسد في لوحة تيتيان ليس بمعروض أو بمنسحب، بل هو منساب في حريته، ويكشف عن شخصية صاحبته. وبصورة ما ندرك أن جمال اللوحة وجمال المرأة التي في داخلها لا يعدان نوعين من الجمال، بل هو في الواقع جمال واحد.



الشكل (١٩) رمبرانت، سوزانا والعجوز: الجسد الخجول

الفن الإيروتيكي:

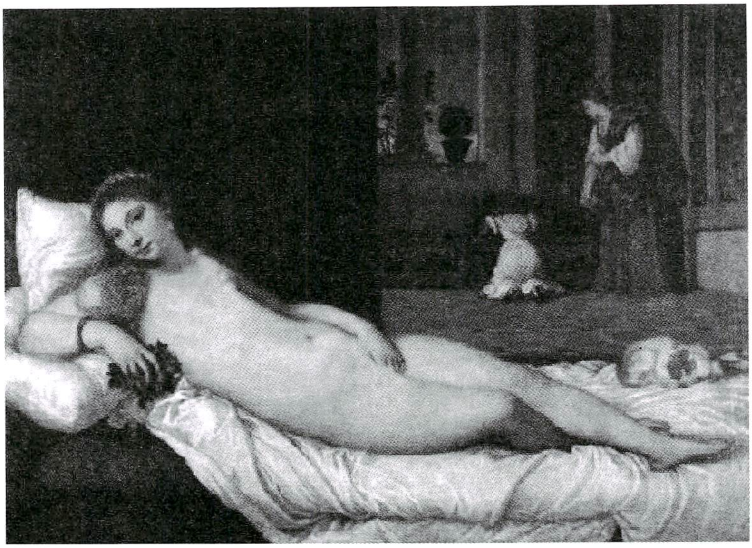
كتبت آن هولاندر **Anne Hollander** أن العري – في تقاليدنا – لا يتعلق بالتعري بقدر ما يتعلق بعدم ارتداء الملابس: إنه هيئة تجسدت عبر أشكال ومواد

تحجب وضعه الطبيعي وفي لوحات تيتيان الجسد ممتد كما لو كان هناك حجاب أو ستار يحميه من نظراتنا: هو جسد تحت ملابس لا نراها. ولم نعد نفصله عن الوجه أو الشخصية بقدر ما نفصل جسد امرأة ترتدي كامل ملابسها. ومن خلال تصويره للوحة بهذا الشكل يتغلب تيتيان على سمتها الغريبة - طبيعتها بوصفها ثمرة محرمة.

يتبدد هذا التأثير حينما يستبدل بالوجه صورة نمطية من النوع الذي استخدمه بوشيه. فهو يجعل الوجه مؤشرًا نحو الجسد. ولكن الأمر عند تيتيان ليس العكس بالضبط: فمن المؤكد أن وجدانية اللوحة تكمن في الظلال والضوء والنعومة والوعد بقالب أنثوي كامل. ولكن تيتيان يجعل الوجه رقيبا على هذا القالب، مؤكدا على امتلاكه له ومبعدا إياه عن متناولنا. هذا هو الفن الإيروتيكي، ولكنه ليس فنًا شهوانيا بالتأكيد: حيث لا تصور فينوس لنا موضوعًا ممكنًا لرغبتنا. فهي بعيدة عنا، وتتكامل في الشخصية التي تتبدى بهدوء من تلك العينين المنشغلتين بأفكارها ورغباتها الخاصة.

حينما رسم مانيه لوحته الشهيرة في باريس القرن التاسع عشر في وضعية فينوس تيتيان، فلم يكن مقصده تقديم الجسد بوصفه موضوعًا جنسيًا، ولكن الكشف عن أن نوعًا آخر أشد قسوة من الذاتية. فيد أوليمبيا على فخذها كما صورها مانيه ليست هي اليد التي صورها تيتيان، تلك اليد المستقرة بلمسة حانية، بل هي هنا يد قاسية اعتادت التعامل مع المال، اعتادت أن تقبض أكثر مما اعتادت أن تربت، واعتادت أن تبعد عنها كل غشاش وساذج ومنحرف. كما أن هذا التعبير المتقن يجمع بين عرض الجسد وتمنعه، ولكن له طريقته في التعبير المتمثلة في أن هذا الجسد كله ملك لها. تخاطب أوليمبيا الرائي بنظرة تقييم فيها دهاء ولكنها أبعد ما تكون عن الإيروتيكية، كما أن باقة الأزهار الكبيرة التي تقدمها الخادمة تؤكد على مدى عقم أية محاولة للتقرب الرومانسي منها. فهناك لحظة تفرد مكثفة في هذه

اللوحة – لحظة ترتبط، ويا للمفارقة – بلحظة التفرد نفسها التي في فينوس تيتيان. نحن أمام جسد هذه المرأة من خلال عدسات إدراكها هي. وفي الرابط بين الهوية الذاتية والوعي بالذات حيوية تبثها وضعية الاضطجاع، حيث لا تبدو مرتكنة إلى الفراش بل تتأهب للخروج منه. إنها لوحة جميلة، هذه لوحة جميلة، ولكن جمالها لا يكمن في جمال المرأة التي تداعب بخفيها الملاءة.



الشكل (٢٠) مانيه، أولمبيا: الجسد غير الخجول

الإيروس والرغبة:

تبقى المسألة التي أثارها أفلاطون في محاورتي المأدبة وفيدروس قائمة اليوم بالقوة نفسها التي كانت عليها في زمن الإغريق: هل تحتمل الرغبة الجنسية الموضوع الفرد؟ وباعتبارها مجرد دافع بدني مستحث، فمن الممكن إشباع الرغبة

من خلال أي ممثل للجنس المعني. وفي تلك الحالة لا يمكن أن يكون الفرد موضوعها الحقيقي، لكونه أو كونها مجرد مثال للرجل أو للمرأة. ولكن حتى لو اعتبرنا الرغبة قوة روحانية، فإنها أيضا لن تميز بين فرد وآخر.

فإن كان الفرد هو المستهدف، فإن هذا يكون على حساب جماله أو جمالها: والجمال كلي، لا يمكن استهلاكه أو امتلاكه، بل يمكن فقط تأمله. ولا اعتبار للفرد في الحالتين ـ فالرغبة الجسدية مقصورة عنه والحب الإيروتيكي يتعالى عليه.

ونجد أن الفرد بوصفه جسدًا في تصور أفلاطون وكذلك في تصور العصور الوسطى يتبدد باعتبارها موضوعًا للحب، ويتحول إلى ابتسامة غير متجسدة مثل بياتريس في البارادايسو. ومع الوقت، وفي أعقاب عصر النهضة، فقد التصور الأفلاطوني جاذبيته، وبدأت الأعمال الفنية والموسيقى والشعر يعرضون للأحاسيس الإيروتيكية كما هي.

ها هي إلهة الحب في "فينوس وأدونيس" لشكسبير تهبط إلى الأرض، وتتحول ليس فقط إلى رمز للشغف والوله، بل وكذلك تصير ضحيةً له. ويصور ميلتون هذه القصة في بورتريه "آدم وحواء": في تمثيل "لطقوس مبهمة على الحب بين الزوجين"؛ حيث الجسد هو كل شيء، ليس أداة، بل حضورًا فيزيقيًا في الروح العاقلة. لم يتبدد الجسد في الابتسامة؛ بل تحققت الابتسامة في الجسد، مع أن "الابتسامات تتدفق من العقل، لتكون هي غذاء الحب"، كما قالها ميلتون. وبالتالي فإن آدم وحواء كينونتان دنيويتان، "يجد كل منهما الجنة في حضن الآخر".

لم يكن ميلتون يسعى إلى تقسيم آلهة الحب على النحو الذي فعله أفلاطون، ولكنه أظهر الارتباط الوثيق بين الرغبة الجنسية والحب الإيروتيكي، وأن كلاً منهما يضفي الكلية والشرعية على الآخر. وبالمثل قام درايدن في إنجلترا وراسين في فرنسا بتصوير الحب الإيروتيكي كما هو، حالة أفراد متجسدة، تتحقق فيها

الإرادة والرغبة والحرية. وقد أدرك هذان الكاتبان الإيروتيكي بوصفه مشكلة محيرة في الاشتراط البشري، ولغزًا مرتبطًا بشدة بمصيرنا على الأرض، ولا فكاك منه إلا بالتضحية بجزء من طبيعتنا وسعادتنا.

لكن عصر النهضة المبكر في فلورنسا بقي على عهده مع المفهوم الأفلاطوني ومفهوم العصور الوسطى للإيروتيكي. فالمسافة بين دانتي وميلتون تتوازى مع المسافة بين بوتيتشيللي وتيتيان. وفي حين تتصور العقلية الأفلاطونية للعصور الوسطى وعصر النهضة المبكر موضوع الرغبة هاجسًا لما هو أبدي، فإن العقلية الحديثة تعتبر أن موضوع الرغبة عقلاني وفاني في الوقت ذاته، بكل ما في ذلك من عجز مثير للأسى.

الفن والبورنو:

عبر الحب يتم الرمز لارتقاء النفس، وهذا ما يصفه أفلاطون في محاورة فيدروس، بأفروديت أورانيا، وقد كانت هذه هي فينوس التي صورها بوتيتشيللي، وهو أفلاطوني متحمس، وعضو في الدائرة الأفلاطونية حول بيكو ديلا ميراندولا. إن فينوس بوتيتشيللي ليست أيروتيكية: وهي رؤية للجمال السماوي، أتت من نطاقات أخرى وأعلى، وهي دعوة للتعالي. والحقيقة أنها تجمع بين كونها سلفًا وخلفًا لعذراء فرا فيليبو ليبي: فهي سلف بالمعنى ما قبل المسيحي، وهي سلف لكونها استوعبت كل ما تحقق من خلال العرض الفني لمريم العذراء، بوصفها رمزًا للجسد البعيد عن المنال.

ما قام به عصر ما بعد النهضة من رد اعتبار للرغبة الجنسية هو الذي وضع أساس الفن الإيروتيكي الأصيل، وهو فن يجعل من الإنسان ذاتًا وموضوعًا للرغبة في الوقت نفسه، وكذلك بوصفه فردًا حرًا استطاع التحصل على رغبته. إلا

أن رد الاعتبار للجنس يحدونا لإثارة ما أصبح إحدى أهم المسائل التي تواجه الفن ونقد الفن في عصرنا: الاختلاف - إن وجد - بين الفن الإيروتيكي والبورنوجرافيا. فيمكن للفن أن يكون إيروتيكيا ومع ذلك يبقى جميلا، ولنا في فينوس تيتيان مثال على هذا. ولكنه لا يمكن أن يكون جميلا وكذلك بورنوجرافيًا - هذا اعتقادنا على الأقل. ومن المهم أن نتعرف على السبب.

حينما نميز بين الإيروتيكي والبورنو فإننا في الحقيقة نميز بين نوعين من الاهتمامات: الاهتمام بالشخص المتجسد والاهتمام بالجسد - وهذان اهتمامان غير متوافقين، بالمعنى الذي أقصده. (انظر الفصل الثاني). فالرغبة العادية عاطفة بين شخصين، وهي تسعى إلى تحقيق استسلام متبادل حر، وهي توحيد بين فردين - بينك وبيني - من خلال جسدينا بالتأكيد، ولكن ليس فقط من خلال جسدينا. فالرغبة الطبيعية تجاوب بين شخص وآخر، وليس بين ذوات؛ فالذوات، كما يقول كانط وبشكل مقنع، هي أفراد حرة، وسبب عدم قابلية حلول أحدها محل الأخرى هو جوهرها الكامن فيها. فالبورنوجرافيا أشبه بالعبودية، فيها إنكار للذات البشرية، وهي وسيلة لحجب المبدأ الأخلاقي الذي يتوجب على الكينونات الحرة أن تتعامل من خلاله مع بعضها بعضا بوصفها غايات في حد ذاتها.

البورنو الناعم:

يمكننا تفصيل هذه النقطة من خلال التمييز الذي قدمته في الفصل الخامس؛ حيث تعمل البورنوجرافيا على ذلك الاهتمام الفانتازي، بينما يعمل الفن الإيروتيكي على اهتمام خيالي. ومن هنا يكون الأول واضحا ولا شخصانيًا، بينما يستدعينا الثاني إلى ذاتية شخص آخر ويعتمد على الإيحاء والإيهام بدلاً من العرض الصريح.

إن غرض البورنو هو استثارة الرغبة لدى المشاهد؛ في حين أن غرض الفن الإيروتيكي هو تصوير الرغبة الجنسية للأناس الذين تم تصويرهم - وإذا ما أدى إلى استثارة الرائي له، كما يفعل ذلك كوريجيو **Correggio** من آن لآخر في أعماله، فيكون ذلك لعيبًا استطيقيًا، "دخول" في اهتمام من نوع آخر خلاف ما يستهدفه الجمال. لهذا يعمل الفن الإيروتيكي على إخفاء موضوعه وحجبه، حتى لا ينتهك الرائي الرغبة. وأهم ما أنجزه الفن الإيروتيكي هو أنه أدى إلى أن يحجب الجسد نفسه، ويحوله إلى تعبير عن احتجاب تنهر كل متلصص، حتى إن ذاتية العري تتكشف حتى في أجزاء الجسد التي تخرج عن نطاق إرادته. وهو أمر توصل إليه تيتيان، وكانت النتيجة فنًا إيروتيكيًا يجمع بين السكينة وحرارة العلاقة الزوجية، فنًا أبعد الجسد تمامًا عن أن يدنسه أي متلصص(*).

تحول الآن إلى "المحظية الشقراء" **Blonde Odalisque** لبوشيه، وعندها سوف تدرك مدى اختلاف المقصد الفني؛ فقد اتخذت هذه المرأة وضعية لا يتسنى لها اتخاذها وهي مرتدية ملابسها، وضعية لا مكان ولا مجال لها في الحياة العادية إلا عند الفعل الجنسي، حتى تلفت الانتباه إليها، بينما تنظر نظرة خاوية إلى بعيد ودون أن تبدي أي اهتمام. على أن لوحة بوشيه تتلمس حدود الحشمة بوسيلة أخرى، وهذا عن طريق الغياب التام لأي سبب قد يدفع هذه المحظية إلى اتخاذ هذه الوضعية في اللوحة. هي وحدها فيها، ولا تحدق في شيء تحديدًا، ولا تفعل أي شيء سوى الفعل الذي نراه، بينما حيز المحبوب فارغ وينتظر من يشغله: فأنت مدعو إلى أن تكون هو.

(*) المؤلف يورد هنا اسم فيلم شهير، وهو توم المتلصص "Peeping Tom"، تعبيرًا عن فكرة التلصص. (المترجم)



الشكل (٢١) بوشيه، المحظية الشقراء: الجسد الوقح

توجد بطبيعة الحال اختلافات بين المحظية وبين تلك الصور التي نراها دوما في الصفحة الثالثة من صحيفة الشمس **The Sun**. أولها الاختلاف العام بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية- فاللوحة تمثيل لخيال، بينما الصورة تمثيل لواقع (حتى بعد إدخال تعديلات الفوتوشوب عليها). وأقل ما يمكننا قوله هو أن صاحبات الصور في الصفحة الثالثة حقيقيات ومن هنا يكتسبن عنصر الاهتمام، أما الاختلاف الثاني فيرتبط تحديدًا بكوننا لا نريد أن نعرف شيئًا عن محظية بوشيه قبل أن نتأمل تأثيرها المقصود، عدا ما تخبرنا به الصورة.

لقد وقفت أحد الموديلات حتى يتم تصويرها على هذا النحو في اللوحة؛ ولكننا نفهم أن هذه اللوحة ليست بورتريه خاص بها ولا هي لوحة عنها، بل هي

تحديدًا. بينما تلك التي تعرض صورتها في الصفحة الثالثة صاحبة اسم وعنوان. وغالبًا ما يعرفك النص المصاحب للصورة بالكثير عنها، ويساعدك على أن تستمر في فانتازيا الاتصال الجنسي بها. يرى كثير من الناس – وأعتقد أن لديهم أسبابهم – أن في هذا اختلاف أخلاقي حاسم بين تلك الصورة في الصحيفة وبين لوحات من قبيل لوحة بوشيه. فالمرأة في الصورة مسلحة بجميع مزاياها الجنسية، ووضعت في هيئة تجعلها تقتحم خيالات آلاف الغرباء عنها. وهي قد لا تكون ممانعة في ذلك – هذا هو ما نفترضه. ولكن هذه الممانعة تجعلها تبدي كم فقدت بالفعل. بينما لم تنل من يهتم بالصفحة الثالثة في الجريدة هو باحث عن الجمال، باحث عن مثال المرأة الحق أو عن قيمة سامية يكشف عنها النص المصاحب للصورة. على العكس، فأهم ما في تلك الفتاة في الصورة هي أنها حقيقية، وأنها تعرض نفسها موضوعًا جنسيًا. وحتى ولو كانت مقاربتها خافية، وحتى ولو كانت تعوض جانبًا في حياة الرائي المحروم من الجنس الحقيقي ومتعته، فإن علينا ألا نعتقد بكونها تنافس في بعد من أبعاد الاهتمام الاستطيقي – ولا حتى على نحو قريب من ذلك الاهتمام بلوحة "المحظية الشقراء" لبوشيه. إن لوحة بوشيه تقف عند الحد الفاصل بين ما هو استطيقي وما هو جنسي، فتتيح لأفكارنا أن تنحو نحو منطقة محرمة ولكنها لا تنقلك إلى فكرة أن هذه المرأة حقيقية أو مستعدة لك أو في متناولك – أي المعرفة التي تحفز على النقلة من الخيال إلى الفانتازيا، ومن التأمل الاستطيقي في الجمال الأنثوي إلى الرغبة في احتوائه.

أعتقد أن مناقشة فينوس تيتيان توضح السبب في كون البورنو يخرج عن نطاق كونه فنا، وسبب عجزه عن الجمال نفسه وأنه يدنس جمال النساء التي يعرض لهن. صورة البورنو أشبه بعصا سحرية تحول الذوات إلى موضوعات، والناس إلى أشياء – وبالتالي تفقدهن سحرهن، وتدمر مصدر جمالهن. وهي تدفع الأشخاص إلى الاختباء وراء أجسادهم، وكأنهم دمى تحركها خيوط. ومنذ أن

بزغت "أنا" ديكارت، خيمت فكرة النفس بوصفها كيانًا مصغرًا داخليا على رؤيتنا للإنسان. حيث تغوينا الصورة الديكارتية إلى الاعتقاد بأننا نمضي حياتنا ونحن نقوم بقيادة حيوان ما، إلى أن يصل للانهيار فيموت. أنا ذات؛ جسدي موضوع: أنا هو أنا، وهو هو. وهكذا يصير الجسد شيئًا ضمن أشياء، ولا سبيل لإنقاذي له سوى أن أؤكد على حقي في امتلاكه، وأن أبين أن هذا الجسد ليس مجرد موضوع قديم، بل هو ينتمي إلي. وهذه هي تحديدًا العلاقة بين الروح والجسد كما تصورها صورة البورنو.

على أن هناك وسيلة أفضل لنرى بها الأشياء، وهي الوسيلة التي تفسر الكثير من المبادئ الأخلاقية التي أضحى الكثيرون يجدون صعوبة في فهمها؛ حيث ترى وجهة النظر هذه أن جسدي ليس ملكي ولكنه تجسدي - بالمعنى اللاهوتي. فجسدي ليس موضوعًا بل ذاتًا، تماما كما أنا. فلو كنت أمتلك نفسي لامتلكته. بل أنا ممتزج به، وما يحيق بجسدي يحيق بي. وهناك سبل للتعامل معه تدفعني إلى التفكير والشعور على نحو ما، أو إلى أن أفقد الشعور الأخلاقي، أو أن أصير لا مباليا بالآخرين، أو أن أتوقف عن التفكير السليم، أو إلى أن أتوخى المبادئ والمثل. وحينما يحدث هذا فلن يصيبني الضرر وحدي: بل كذلك سيصيب كل من يحبني أو يحتاج إلي أو يرتبط بي. فلقد أصبت أساس كل هذه العلاقات بالضرر.

لامست المبادئ الأخلاقية القديمة الحقيقة حينما عرّفتنا أن بيع الجسد لا يتسق وعطاء النفس. فليس الإحساس الجنسي بالإحساس الذي يمكننا التحكم فيه: بل هو تواصل بين نفس وأخرى - وهو في ذروته تجلي لما أنت عليه في كينونتك. ولو تعاملت معه بوصفه سلعة تباع وتشترى فأنت هنا تكون قد دمرت نفسك حاضرًا ومستقبلاً على حد سواء. فلم يكن تجريم الدعارة مجرد تعصب بيوريتاني تطهري؛ بل كان إقرارًا لحقيقة عميقة، وهي أنك وجسدك لستما شيئين، بل شيئًا واحدًا، وببيعك جسدك تكون قد أضفيت حقارة على نفسك. وما ينطبق على الدعارة ينطبق كذلك على البورنوجرافيا. فهي ليست من بين سمات الجمال البشري، بل هي انتهاك وتدنيس له.

الجمال والإيروس:

ركزت في هذا الفصل على التصوير في اللوحات، من أجل ترسيم الحدود بين الفن الإيروتيكي والفانتازيا الجنسية. كان مقصدي هو أن أعود ولمرة أخيرة إلى النظرية الأفلاطونية القديمة، ألا وهي أن الإيروس هو المبدأ الحاكم للجمال بجميع صوره، ولكي أبين تفصيلا كيف أنها تسيء عرض ما يمكن للفن أن يسهم به في كل من طبيعة الاهتمام الاستطيقي والتربية الأخلاقية. مكمن الجمال هنا هو في قدرته على وضع الحياة البشرية - بما فيها الجانب الجنسي - على بعد وعلى مسافة يمكن من خلالها للرائي أن يراقبها دون امتعاض أو شبق على حد سواء. وما أن نفقد هذه المسافة، وما أن تبتلع الفانتازيا الخيال، حتى يدنس الجمال ويفتقد القدرة على التعبير عن تفرد صاحبه. بعدما فقد قيمته، وصار له ثمن.

كما أن الجمال البشري يعود إلى تجسدنا، والفن الذي يحول الجسد إلى موضوع يخرج به من تخم العلاقات الأخلاقية لا يمكنه أن يحيط بالجمال الحقيقي للمثال البشري، فقد دنس نفسه حينما دنس جمال البشر. وتبين لنا المقارنة بين البورنوجرافيا والفن الإيروتيكي أن الذوق مؤصل فيما نفضله على نطاق أوسع، وأن ما نفضله يعبر عن جوانب في شخصيتنا الأخلاقية ويشجعها. فالاتهام الموجه إلى البورنوجرافيا هو اتهام موجه ضد ذلك الاهتمام الذي تخدمه - الاهتمام برؤية أناس وقد تم اختزالهم إلى أجساد، وصاروا موضوعات كما الحيوانات والأشياء المشيئنة. هذا اهتمام لدى كثير من الناس؛ ولكنه اهتمام ينال من طابعنا البشري. وحينما أهاجم هذا الاهتمام فإنني أخرج من نطاق الحكم الاستطيقي إلى نطاق الفضيلة والرذيلة، في جانبها الجنسي.

لذا تقدم البورنوجرافيا تصويرا حيا للطرح الذي نتناوله في نهاية الفصل الأخير، حيث نقول بأن معيار الفضيلة لدى الناقد هو ما يحدد معيار الذوق، وأن مناقب هذا الناقد تنعكس على حياته الأخلاقية وتكون إثباتا لها.

الفصل الثامن

الفرار من الجمال

عمدت في الفصل الأول إلى التمييز بين تصورين للجمال يشير التصور الأول إلى التميز الجمالي، بينما يمثل الثاني شكلاً محددًا له، وهو الشكل الذي يسرنا، ونتوحّد معه، والوجه الظاهر للعالم. وأشرت عبر صفحات هذا الكتاب إلى العديد من الموضوعات الجمالية التي تتميز من غير أن تكون بالضرورة جميلة في حد ذاتها، بالمعنى المثالي (المتداول) للكلمة؛ إما لكونها عادية جدًا، كالملابس مثلا، أو لأنها تجذب انتباهنا بما تسببه لنا من اضطراب، كما هو الحال في روايات زولا أو مسرحيات بيرج الموسيقية.

ولكن حتى مع زولا وبيرج، يكشف الجمال عن وجهه؛ كما هو الحال في الابتهال المحبب للصغيرة فرانسوا وقرتها في مستهل لا تيري، أو النغم الذي لا يقل روعة الذي ينعي به أوركسترا بيرج موت لولو. فلا شك أن زولا وبيرج – كل بطريقته المختلفة – يذكراننا دائما أنه يمكن دومًا الوقوف على الجمال الحقيقي، حتى في الشيء الرث، والمؤلم، والمتهالك. فقدرتنا على قول الحقيقة بشأن ما نمر به، في كلمات محسوبة وألحان مؤثرة، هي نوع من الخلاص منه. ونجد في العمل الأكثر تأثيرًا في الأدب الإنجليزي، قصيدة الأرض اليباب **The Waste Land** للكاتب ت. س. إليوت، وصفًا للمدينة الحديثة بأنها صحراء بلا روح: بيد أن العمل يطرح هذه الفكرة عبر مجموعة من الصور والتلميحات التي تؤكد من تنفيه المدينة. فقدرتنا على إصدار هذا الحكم هي في حد ذاتها دليل داحض له، وبشكل نهائي. فإذا تمكنا من فهم خواء الحياة المعاصرة، فإن الفن يشير إلى طريق آخر للوجود، وهو الطريق الذي تقدمه قصيدة إليوت.

وتنتمي قصيدة الأرض اليباب للتقليد الذي اتبعه بودلير في قصيدته زهور الشر **Les Fleurs du mal**، وانتهجه فلوبير في مدام بوفاري **Madame Bovary**،

وجيمس في الطاس الذهبي **The Golden Bowl**. فهو يصف الرث والقذر في كلمات متقاطعة رنّانة، مفعمة بالإحساس المرهف، والتعاطف، والفهم، بأن الحياة في أدنى أشكالها بريئة من استجاباتنا تجاهها. فهذا "الخلاص من خلال الفن" يتسنى فقط عندما يكون الجمال بمعناه الضيق هو هدف الفنان. وهنا تكمن المفارقة التي طغت على ثقافة نهاية القرن؛ أي الاستمرار في الإيمان بالجمال، والتأكيد في الوقت ذاته على كل أسباب التشكيك في أن الجمال قد يتأتّى خارج نطاق الفن.

منذ ذلك الحين اتخذ الفن منحى آخر برفضه مباركة الحياة البشرية على أنها طريق للخلاص؛ فالفن في تقليد بودلير يحلّق كملاك فوق العالم أسفل ناظريه. فهو لا يتجنب مشهد الحمق ، والخبث، والاضمحلال الإنساني؛ إنه يدعونا إلى مكان آخر، ويخبرنا بأن "النظام والجمال والترف والهدوء والشهوانية ليست كل الأشياء". أما الفن الأكثر حداثة فيتخذ موقف العدوانية، ويطابق بشاعة الأشياء التي يصورها بقبح خاص به. فينحدر الجمال إلى شيء أروع من أن يكون حقيقة، وهروبًا من الواقع، وبعيدًا عن الحقائق، حتى إنه بات لا يستحق اهتمامنا الواعي. والسمات التي كانت فيما سبق تعد مؤشرا على القصور الجمالي أضحت الآن علامات للتميز الجمالي؛ بينما يُنظر كثيرا (الآن) إلى السعي وراء الجمال على أنه تراجع عن المهمة الحقيقية للإبداع الفني، والذي يتضمن تحديًا للأوهام المريحة ولإظهار الحياة كما هي. حتى إن آرثر دانتو قد أكد على أن الجمال يبدو هدفًا مخادعًا، ومن جهة أخرى متنافرًا مع مهمة الفن الحديث.

يمكن النظر إلى هذه الأفكار – جزئيًا – باعتبارها إدراكًا للطبيعة الملتبسة لمصطلح "الجمال". ولكنها تتضمن كذلك رفضًا للجمال في معناه الضيق، تأكيدًا على أن مفاهيم الوطن، والسلام، والحب، والطمأنينة كلها كذب، وأنه يتعين على الفن أن يكرّس نفسه للواقع الحقيقي وغير السار للوضع الذي نعيشه.

اعتذار الحداثي:

يكتسب التخلص من الجمال قوته من الرؤية الخاصة للفن في العصر الحديث وتاريخه. فوفقًا للعديد من النقاد الذين يكتبون اليوم، فإن العمل الفني يبرر نفسه بتقديم ذاته بوصفه قادما من المستقبل، فقيمة الفن قيمة صادمة: فالفن موجود لتنبيهنا إلى مأزقنا التاريخي، وتذكيرنا بالتغير المستمر وهو الشيء المؤكد الدائم في الطبيعة البشرية.

يواصل مؤرخو فن الرسم تذكيرنا بأن معرض الفن **Salon Art** الذي كان سائدًا في منتصف القرن التاسع عشر – حيث لم يكن الفن فنا لكل شيء، والمأزق آنذاك تمثل في أن المعين الذي كان يستمد الفن منه مادته بدأ ينضب بالفعل – وكانت بداية المقاومة على يد مانيه **Manet**، الذي أشاد به بودلير بوصفه "رسام الحياة الحديثة". ويواصل هؤلاء تذكيرنا بالدفقة الهائلة التي انطلقت في العالم عبر تحطيم مانيه للمعتقدات التقليدية السائدة والصدمات المتتالية للنظام فيما تتقدم التجارب واحدة تلو الأخرى، حتى بات يُنظر إلى اللوحة التصويرية من قِبل كثيرين باعتبارها شيئًا ينتمي إلى الماضي.

ويذكرنا المؤرخون الموسيقيون بالسيمفونية الأخيرة والرباعيات المتأخرة لبيتهوفن، حيث قيود الشكل تبدو وكأنها تتقطّع إربا بصورة هائلة؛ وهم يسهبون في الحديث عن تريستان وإيزولده، حيث يبدو تجانسهما اللوني ممتدًا إلى الحد الأقصى، وإلى موسيقى سترافينسكي، وبارتوك، وشوينبيرج – وهي موسيقى صدمت العالم في بدايتها، لكن تم الدفاع عنها بحجج مثيلة لتلك التي أدت إلغاء اللوحة التصويرية. يقول المؤرخون إن اللغة القديمة قد أضحت مستهلكة: ولن تسفر محاولة إطالة أمد استخدامها إلا عن شعارات. أما اللغة الحديثة فاستهدفت

وضع الموسيقى في سياقها التاريخي، لإدراك الحاضر بوصفه منفصلاً عن الماضي؛ تجربة جديدة نغنتمها فقط من خلال فهمها عبر إدراك اختلافيا عما سبق. ولكن في نفس لحظة الوقوف على الحاضر، نصبح مدركين لها بوصفيا ماضيا فقد صلاحيته.

التقليد والمعتقد:

الأمر نفسه نجده في مجالي العمارة والأدب، إنها قصة تمرد الفن على ماضيه، واضطراره إلى تحدّي قاعدة الشعارات، واتخاذ مسار عدواني. إلا أن القصة تتغذى على نظام غذائي من الأمثلة أحادية البعد. فبينما كان روثكو، ودي كونينج، وبولوك منخرطين في تجاربهم (والتي أراها تجتر بعضها بصورة واضحة)، كان إدوارد هوبر يقدم لوحات تصويرية جعلته أقرب انتماءً للحياة الأمريكية الحديثة، كما كان مونيه رسام فرنسا في القرن التاسع عشر. وفي اللحظة التي كان شوينبيرج يتخلص فيها من الاثني عشر نغمة المسلسلة، كان جاناسيك يؤلّف كانتيا كابانوفا وسيبيليوس طارحًا بذلك سلسلة سيمفونياته العظيمة.

وعلاوة على ذلك، هناك تاريخ آخر – وأكثر صدقا – للفنان الحديث يرويه الحداثيون العظام أنفسهم، ويحكيه ت. س. إليوت في مقالاته وفي الرباعيات الأربع **Four Quartets**، وإزرا باوند في عمله كانتوس **Cantos**، وشوينبيرج في كتاباته النقدية وفي مؤلّفه موسى وهارون **Moses und Aron**، وفيتزنر في مؤلّفه باليسترينا **Palestrina**. ويؤكد هذا التاريخ أن هدف الفنان الحديث لا يتمثل في الخروج على التقاليد، ولكن في العودة إليها، في ظل ظروف يعتبر فيها إسهام الإرث الفني محدودًا أو معدومًا. فهذا التاريخ لا ينظر لماضي اللحظة الراهنة، ويرى فقط حقيقتها الحالية، أي المكان الذي وصلنا إليه، والذي ينبغي أن نستفيم

[illegible] متصل. وفي حال لزم – في ظل الظروف الحديثة – إعادة إنتاج الأشكال والأساليب، فليس هذا من أجل نبذ التقاليد القديمة، ولكن بغية استعادتها. ومن هنا فإن جهد الفنان في العصر الحديث يتمثل في التعبير عن الحقائق التي لم يكن يتعرض لها من قبل، والتي يصعب – بصفة خاصة – احتواؤها. إلا أن هذا يصعب تحقيقه إلا عبر محاولة التقاط روح ثقافتنا للكشف عن اللحظة الحاضرة وإظهار حقيقتها. وبالنسبة لإليوت وزملائه، لم يكن هناك مجال لوجود فن حديث بحق دون أن يمثل في الوقت ذاته بحثًا عن مُعتقد تقليدي: في محاولة للوقوف على طبيعة التجربة الحديثة، من خلال تحديدها في ضوء ما يتعلق بأوجه اليقين في التقاليد المعاشة.

قد تكون النتيجة مبهمة، مستغلقة على الفهم، أو حتى قبيحة؛ كما يحدث مع الكثير عند احتكاكهم بأعمال شوينبيرج، بيد أن هذا ليس هو الغرض بكل تأكيد. فعلى غرار إليوت، سعى شوينبيرج إلى تجديد التقاليد وليس إلى تدميرها؛ تجديدها بوصفها أداة يغدو خلالها الجمال – بدلاً من التفاهة – هو التقليد مجددا. ليس ثمة شيء عبثي أو سخيف في الرأي القائل بأن الخطوط الرقيقة في مؤلَّف شوينبيرج إيروارتونج **Erwartung** تتسم بالمزيد من النغم الحقيقي أكثر من التكوينات السميكة في سيمفونية فوجان وليامز. وهذا صحيح، فهذه الميلودراما الصغيرة بها سمة كابوسية بعيدة عن الجماليات المواسية التي نجدها في أغنية لشوبرت. ولكن بوسعنا أن نستوعب لغة شوينبيرج باعتبارها محاولة لفهم هذا الكابوس وكبحه، ولحصره في شكل موسيقي يضفي المعنى والجمال على الكارثة، على النحو الذي يضفي به إسكيلس المعنى والجمال على ضراوة الثأر الغاضب، أو كما يضفيهما شكسبير وفيردي على المشيد القاتم لموت ديدمونة.

وقد خشي الحداثيون من أن ينأى المسعى الجمالي بنفسه عن القصد الفني [illegible] يصبح خاويا، اجتراريا، آليا، ومفعم بالشعارات. وقد كان هذا

واضحا مع إليوت، وماتيس، وشوينبيرج؛ حيث هذا يحدث من حولهم، ومن ثم عمدوا إلى حماية المثالية الجمالية التي تعرضت إلى خطر الإفساد من قبل الثقافة الشعبية. وكانت هذه المثالية قد ربطت بين المسعى وراء الجمال ومحاولة تعضيد الحياة الإنسانية ومنحها المزيد من الدلالة الدنيوية. باختصار، يعمد الحداثيون إلى إعادة الدمج بين الهدف الجمالي والهدف الروحاني المحايث للحياة. ولم يُنظر إلى الحداثة باعتبارها تعديًا، وإنما استرداد: مسار شاق للعودة إلى الإرث المكتسب للمعنى بشق الأنفس، حيث يسترد الجمال مكانته باعتباره الرمز الحالي للقيم التي تتجاوز الوجود المادي. وليس هذا ما نراه في فن اليوم المتسم بالتعدّي والتحدّي الواعيين، والذي يمثل فرارًا من الجمال، بدلاً من الرغبة في استرداده.

الفرار من الجمال:

من بين أكثر أعمال موتسارت المحببة في الأوبرا الهزلية هناك أوبرا اختطاف من جناح الحريم **Die Entfuhrung aus dem Serail**، التي تحكي قصة كونستانزا الملتاعة التي أبعدوها عن حبيبها بيلمونت، وأخذوها للعمل ضمن حريم سليم باشا. وأخيرًا بعد العديد من المؤامرات استطاع بيلمونت إنقاذها، وساعده في ذلك دماثة الباشا ـ الذي احترم عفّتها ولم يقهرها على فعل شيء. ومن شأن هذه الحبكة غير المعقولة أن تتيح لموتسارت التعبير عن اقتناعه التنويري بأن العفة فضيلة كلية؛ حقيقية كما هي في إمبراطورية الأتراك الإسلامية والإمبراطورية المسيحية للإصلاحي جوزيف الثاني (والذي كان بالكاد مسيحيًا). فالحب المخلص بين بيلمونت وكوستانز هو ما أثار الرفق والرحمة في نفس الباشا. وحتى لو كانت الرؤية البريئة لموتسارت غير ذات أساس تاريخي، فإن معتقده في حقيقة الحب العذري بادية في كل مكان وتبرزها الموسيقى. فلا شك أن أوبرا موتسارش تقدم فكرة أخلاقية، وأن أنغامها تتقاسم جمال هذه الفكرة وتطرحها بالإلحاح على المستمع.

وفي إنتاج الأوبرا نفسها في عام ٢٠٠٤ في دار الأوبرا الهزلية في برلين، قرر المنتج كاليكستو بييتو أن يعرض الأوبرا في ماخور في برلين، حيث قدّم شخصية سليم قواذا وكونستانز واحدة من العاهرات. وحتى حين كانت الموسيقى في أرق نغماتها كان المسرح يعج بأزواج منغمسين في علاقاتهم الحميمية، وكل الأعذار مكفولة للعنف، سواء في أثناء العملية الجنسية أو دونها. وفي أثناء العرض إذا بعاهرة من العاهرات تلقى صنوف العذاب، ثم تُقطع حلمتيها بشكل دموي وحقيقي قبل أن تُقتل. وبينما كانت الكلمات والنغمات تنطق بالحب والعاطفة، كانت الرسالة تضيع وسط المشاهد المنسّقة القتل والجنس النرجسي المبعثرة فوق المسرح.

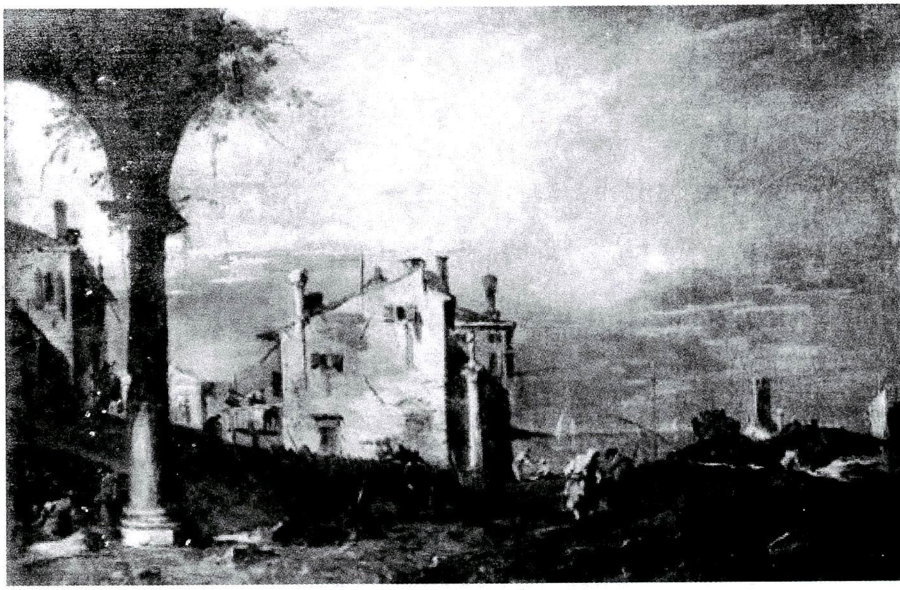
كان هذا مثال لظاهرة نعرفها من كل جانب من جوانب ثقافتنا المعاصرة؛ فالأمر يتجاوز القول بأن الفنانين، والمخرجين، والموسيقيين، وغيرهم ممن يتصلون بالمجال الفني إنما يفرّون من الجمال؛ فهناك رغبة في إفساد الجمال من خلال أفعال مهاجمة للمعتقدات الجمالية التقليدية. وأينما كان الجمال يكمن في انتظارنا، يمكن للرغبة في الاستيلاء على تأثيره أن تتدخل، في محاولة للتأكد من أن صوتها الهامس سيظل مسموعًا في كواليس التدنيس فحسب؛ فالجمال يتوجّه إلينا بمطالبه: فهي دعوة إلى نبذ النرجسية والتطلع إلى العالم في خشوع. (راجع ياجو كاسيو: "للجمال حضور يومي في حياتي/ الأمر الذي يجعلني قبيحًا"، وكذلك مناجاة كلاجارت في مسرحية بريتين بولي بود **Billy Budd**، وهو يحتج على الجمال الذي يسطع بلونه فوق تفاهته الروحية).

ولقد استخدمت كلمة "تدنيس" في إشارة إلى فكرة المقدس في الفصل الثاني؛ فالتدنيس هو إفساد ما هو مفترض أن يكون فريدًا لولا ذلك، في مجال الأمور

المألوفة. فيمكن تدنيس كنيسة، أو مسجد، أو مقبرة، أو قبر؛ وكذلك صورة مقدسة، أو كتاب مقدس، أو طقوس مقدسة. كما يمكن تدنيس جثة، أو صورة عزيزة، أو حتى حياة إنسان على قيد الحياة - بقدر ما تتضمن هذه الأشياء من طابع "فريد" من نوعه. ويعتبر الخوف من التدنيس عنصرًا حيويًا في كل الأديان. والواقع أن هذا هو ما تعنيه كلمة "دين" في الأصل: عبادة أو طقوس تهدف إلى حماية المقدسات من التدنيس.

إن احتياجنا إلى الجمال ليس بأمر يمكننا الشعور بالرضا مع فقدانه. فهو احتياج ينشأ عن أوضاعنا الميتافيزيقة بوصفهم أفرادًا أحرارًا يبحثون عن مكان لهم في عالم متسع ومفتوح للمشاركة. فيمكننا أن نهيم في هذا العام ونحن منعزلين، ونشعر بالاستياء، ويملؤنا الشك وانعدام الثقة؛ أو أن نعثر لنا على وطن هنا، ونستقر في وئام مع الآخرين ومع أنفسنا. وتجربة الجمال تقودنا عبر الطريق الثاني: فهي تخبرنا أننا بالفعل في الوطن.. في هذا العالم المنتظم بالفعل في تصوراتنا باعتباره مكانًا ملائمًا لحياة البشر مثلنا. ولكن - وهذه مجددًا إحدى رسائل الحداثيين المبكرين - البشر يشعرون بأنهم في أوطانهم بالفعل في هذا العالم فقط بإدراك حالتنا "المُوحشة" كما أدركها إليوت في الأرض اليباب. ومن ثم، فإن تجربة الجمال تأخذنا إلى ما وراء هذا العالم، إلى :"مملكة النهايات" حيث تُجاب أشواقنا الخالدة ورغبتنا في الكمال. وحسبما رأى كل من أفلاطون وكانط، فإن الشعور بالجمال يقترب من الأطر الدينية الصورية، والتي تنشأ من شعور متواضع بالعيش مع النقائص، بينما نطمح صوب التوحد مع كل ما هو متجاوز وفائق.

فنظرة إلى أي من لوحات المناظر الطبيعية لأي من الرسامين العظام - بوسين، أو جاردي، أو تيرنر، أو كوروت، أو سيزان - نجد فيها احتفاء متدفقا بفكرة الجمال.



الشكل (٢٢): جاردي، مشهد مارين والطبيعة: البهجة في الزوال

إنهم، أي هؤلاء الرسامون، لا يغضون الطرف عن المعاناة، أو عِظم التهديد الذي يحيق بالعالم، والذي نشغل منه في الواقع ركنًا صغيرًا جدًا. بل على العكس من ذلك. فلا شك أن رسامي المناظر الطبيعية يصوّرون لنا الموت والفناء في قلب الأشياء: فالضوء فوق التلال يتلاشى؛ وجدران المنازل مرمّمة ومهدّمة كالجص في قرى جاردي، إلا أن لوحاتهم تعكس السرور الكامن في هذا الفناء، والخلود المتضمن في الزوال.

وحتى في العروض القاسية للحياة المحبطة والبغيضة التي تعج بها روايات زولا، إن لم نجد حقيقة الجمال، فإننا على الأقل نجد لمحة بعيدة منه – مسجلة في إيقاع النثر، وفي ابتهالات السكون وسط الأشواق العقيمة التي تدفع الأشخاص صوب أهدافهم. والواقعية – كما هي لدى زولا وبودلير وفلوبير – نوعًا من المدح المتخاذل لما هو مثالي. والموضوع مدنّس؛ ولكنه مدنس بطبيعته وليس لأن الكاتب أراد تدنيس الجماليات البسيطة التي يصادفها. إن فن انتهاك المقدسات (التدنيس)

يمثّل انطلاقة جديدة؛ انطلاقة يتعين علينا أن نفهمها، لأنها تقع في مركز خبرة ما بعد الحداثة.

مقدّس ومدّنس:

يعتبر التدنيس نوعًا من الهجوم على ما هو مقدّس، في محاولة لدحض مزاعمه؛ فحياتنا تحكم عبر المقدّسات، وحتى يتسنى لنا الفرار من هذا الحُكم نسعى إلى تدمير الأشياء التي تبدو وكأنها تشير إلينا بأصابع الاتهام.

إلا أنه وفقًا للعديد من الفلاسفة وعلماء الأنثروبولوجيا، فإن خبرة المقدس تعتبر سمة من سمات الطبيعة البشرية، وبالتالي لا يمكن تجنبها بسهولة. فالقاسم الأكبر من حياتنا منظّم لأغراض زائلة. بيد أن القليل من هذه الأغراض يمكث في ذاكرتنا أو يمثّل دافعًا يحرّكنا. فبين الحين والآخر نشعر بالتمرد على رضائنا عن ذواتنا، وبأننا في حضرة شيء أهم بكثير من اهتماماتنا ورغباتنا الحالية. فنشعر بحقيقة شيء ثمين وغامض نتعرض له بزعم أنه – على نحو ما – لا ينتمي لهذا العالم. يحدث هذا في حضرة الموت، لا سيما موت عزيز علينا. فننظر بعين الرهبة إلى الجسد البشري الذي فارقته الحياة. فهو لم يعد بشرًا، وإنما "رفات" إنسان. ولكن تملؤنا هذه الفكرة بشعور غريب، ونعزف عن لمس الجثة؛ إذ نراها وكأنها شيء دخيل على هذا العالم، كما لو كانت زائرًا من عالم آخر.

إن تجربة الموت تمثّل نموذجًا لكيفية تعاملنا مع المقدس. فهي تتطلب منا نوعًا من الإدراك الشعائري. فالجثة هي موضوع تلك الطقوس وشعائر التطهير، والغرض منها ليس فقط إرسال المتوفى بنوع من التفاؤل إلى الحياة الآخرة – إذ يشترك في تلك الطقوس حتى أولئك الذين لا يؤمنون بالحياة الآخرة – ولكن للتغلب على تلك الرهبة، والكيفية الخارقة للطبيعة التي يبدو عليها الجسد

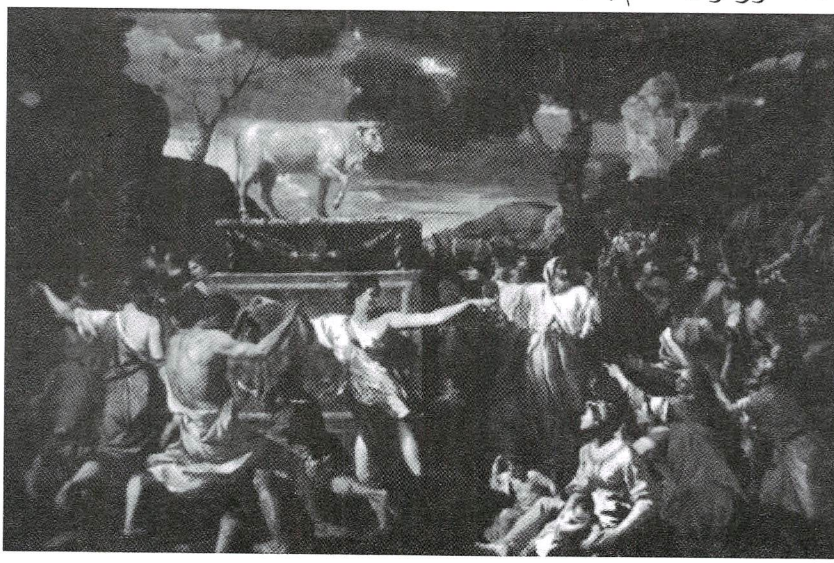
البشري الميت. فهذا الجسد أضحى مهينًا للانتقال لهذا العالم عبر الطقوس التي تمارس رغم أنه غدا غير مشاركٍ فيها. بمعنى آخر، من شأن هذه الطقوس أن تقدّس هذا الجسد، وتطهره من العفن، وتعيده إلى سيرته الأولى بوصفه تجسيدًا. وعلى المنوال نفسه، يمكن تدنيس هذا الجسد بعرضه على العالم مجرد كتلة من اللحم – ولا شك أن مثل هذا التصرف يأتي على رأس قائمة أعمال التّدنيس، وهو تصرف استمده الناس من الأزمنة السحيقة، عندما كان أخيل يسحب جسد هيكتور منتصرًا وهو يدور حول أسوار طروادة.

وهناك حالات أخرى مشابهة مثلما ننهض فجأة عن مشاغلنا اليومية؛ لنكتشف أننا وقعنا في الحب. إنه أيضًا شعور إنساني عام، وتجربة من أروع التجارب. فنحن نرى وجه وجسد من نحب مفعمًا بأجمل أشكال الحيوية والحياة. ومع ذلك ثمة تشابه – غاية في الأهمية – بين هذا الجسد المرغوب وجثة الميت: فكلاهما يبدو وكأنه ينتمي إلى عالم اختباري؛ فالحبيبة تنظر إلى حبيبها كما تنظر بياتريس إلى دانتي، من نقطة خارج تدفق الأشياء الدنيوية. فالأشياء التي نحبها تفرض علينا نوعًا من الاعتزاز بها، فنتعامل بشكل أشبه بالتقديس. ومن تلك العيون والأنامل يشع نوعًا من اكتمال الروح الذي يجعل كل الأشياء جديدة.

إن قدسية الجسد البشري بالنسبة لنا تعود إلى كونه يحمل ميزة التجسيد. ومن هنا أصبح تدنيس الجسد البشري من خلال الإباحية في الجنس أو الموت والعنف – للكثير من الأشخاص – نوعًا من الإجبار. كما أن هذا التدنيس الذي يفسد تجربة الحرية يعتبر إقصاء لفكرة الحب. فهو محاولة لإعادة تشكيل العالم كما لو أن الحب لم يعد جزءًا منه. ولا شك أن هذا هو الملمح الأكثر أهمية في ثقافة ما بعد الحداثة، كما تتضح في عمل بييتو اختطاف **Die Entfuhrung**: فهي ثقافة تتبرأ من الحب وتخشى الجمال المصبوغ بصبغته.

الوثنيـــــــة:

يعتبر جدل المقدس والمدنس موضوعًا أساسيًا في التوراه، حيث يتجلّـى الله باستمرار في أشكال ملغزة تبرز هويته المقدسة، وحيث يميل اليهود إلـى تدنيسه بعبادة الصور والأصنام بدلاً منه.

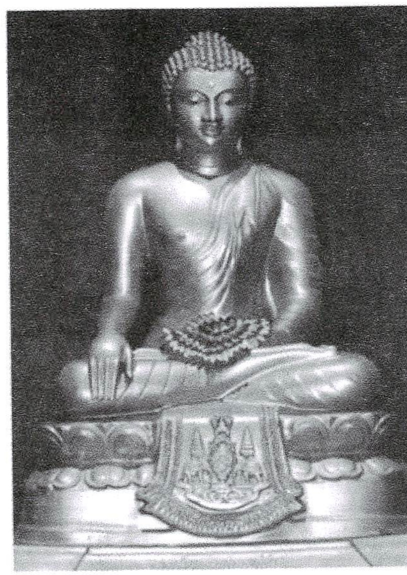


الشكل (٢٣): بوسين، إسرائيليات يرقصن حول العجل الذهبي: في العالم وخارجه

فلماذا تُدنس الذات الإلهية بالوثنية، ولماذا يميل الناس إلـى تلـك العبـادة؟ ولماذا حكم الله بعقوبة الإبادة البشعة على الإسرائيليين (وفقا للأدلة الحديثة) بسبب هفوة الرقص أمام العجل الذهبي؟ ألا يكون الله متسقا مع ذاته؟

توجّهنا هذه الأسئلة صوب خصوصيـة الأشيـاء المقدسـة، من حيث إنها لا تقبل الإحلال والتبديل. وليس هناك درجات في التدنيس، بل هناك درجة واحـدة

وموحدة له تتمثل في وضع بديل مكان ما لا يجوز استبداله ـ فـ "أنـــا هـــو أنـــا" المتفرد بذاته، والذي يتعين عبادته لماهيته وليس بغية تحقيق هدف ما يمكن تحقيقه بأي طريقة أخرى، أو من خلال ألوهية منافسة.



الشكل (٢٤): بوذا الذهبي: في هذا العالم، ولكن ليس في أي عالم آخر.

وتُعد عبادة الأصنام نموذجًا للتدنيس، حيث إنها تدخل إلى عالم العبادة فكرة التداول؛ فيجوز الإتجار في الأصنام، ومقايضتها، ومحاولة إيجـاد نـسخ جديـدة، والوقوف على أيها يلائم أكثر للصلاة، وأيها يسفر عن أفضل الصفقات. وينـدرج كل هذا تحت باب الوثنية، حيث إنها تتضمن الإتجار فيما لا يجوز الإتجـار فيـه، وهو الكيان المقدس ذاته.

لا شك أن موضوع العبادة يجب أن يظل على حدة؛ داخل العالم ولكن لـيس منه، وأن نتعامل معه باعتباره شيئًا متفردًا تتلخص فيه كل معاني الحياة علـى نحـو ما، وتُكرّس له ـ "النواصي والأقدار"، كما يصفها لاركين. وهذا ما نعنيـه بوصـف مقدّس. فهي مسألة أنثروبولوجية عميقة؛ فيم الحاجة إلى مثل هذه الكائنـات؟ وسؤال

لاهوتي عميق؛ هل يتوافق هذا الاحتياج مع أي حقيقة موضوعية قائمة بذاتها؟ ولكن من الأهمية بمكان أن نرى الموقف من الله كما يدعو إليه كتاب اليهود المقدس، على الرغم من أنه يُعتبر – بقدر ما – بدعة (تمامًا بوصفها فكرة أنه الله الواحد وليس أحد الآلهة) – إنما هو موقف نتفهمه بشكل غريزي، حتى وإن لم نتوصل إلى تفسير عقلاني له، أو تفسير سبب هذه الأهمية في الحياة الدينية للمؤمن.

التدنيس:

هناك مناسبات أخرى نحاول فيها التركيز على شيء ما لتقييم هذا الشيء في ذاته، كما هو بالفعل؛ ونحن في محاولاتنا تلك نتبنى توجهات – رغم أنها لا تتخذ شكل العبادة – فإنها مهددة بالسعي وراء البدائل. وأوضح الأمثلة على ذلك المثال الذي طالما عدت إليه في هذا الكتاب – الاهتمام الجنسي، حيث مثالية موضوع الاهتمام، ووضعه في مكانة خاصة منفصلة، وسعيه نحوه ليس باعتباره سلعة ولكن لكونه هذا الشخص بعينه. وهذا النوع من الاهتمام – وهو ما نعنيه بالحب الجنسي – إنما يعتبر مخاطرة، خاصة فيما يتعلق بمظهر البديل، أيًا كانت هيئته. فكما أشرت في الفصل الثاني، لا شك أن الغيرة مؤلمة بحق حين نرى المحبوب – والذي كان مقدسًا ذات لحظة – غدا مدنسًا.

ويعتبر التوجه صوب التدنيس الكامل علاجًا لانتهاك القدسية؛ بعبارة أخرى، القضاء على كل ما تبقى من قداسة في الشيء الذي كان محل عبادة، وجعله مجرد شيئًا دنيويًا وليس مجرد شيء موجود في الدنيا؛ شيئًا لا يتجاوز أو يعلو على البدائل التي قد تحل محله في أي وقت. وهذا هو ما نراه في الإدمان الشائع للإباحية – التدنيس الذي يزيح الصلة الجنسية تماما من عالم القيم الجوهرية. فهو يتضمن محو المساحة التي تتأصل فيها الأفكار عن الشيء الجميل، بغية حماية أنفسنا من احتمال محبته ثم فقده.

أما المساحة الأخرى التي يظهر فيها التدنيس بانتظام فهي مساحة الحكم الجمالي. وهنا أيضًا نتعامل مع توجه يحاول إفراد موضوع اهتمامه، وتقديره لقيمته الخاصة، والنظر إليه على اعتبار أنه لا يمكن الاستغناء عنه، ولا يمكن استبداله، ويحمل معناه بشكل منفصل عن ذاته. إنني لا أعني بذلك القول أن الأعمال الفنية أشياء مقدسة – على الرغم من أن العديد من أعظم الأعمال الفنية قد ظهرت على هذا النحو، بما في ذلك التماثيل والمعابد الإغريقية واليونانية، ونقوش المذابح الكنسية في أوروبا القرون الوسطى. ولكني أقول إن تلك الأعمال تعتبر – أو كانت تعتبر – جزءًا من المحاولات الإنسانية المستمرة لتمجيد وتقديس الأشياء موضع التجربة، وتقديم الصور والسرد عن الإنسانية باعتبارهما شيئًا راقيًا، وليس فقط شيئًا موجودًا في الحياة. وهو الأمر الحقيقي حتى في أعمال الواقعية الوحشية – مدام بوفاري لفلوبير، ونانا لزولا – حيث تعتمد قوتها وقدرتها على الإقناع على المفارقات الساخرة بين الأشياء كما هي وبين الأشياء كما يرغبها الأشخاص. وكما أشرت من قبل، فإن الميل نحو التدنيس، والذي يظهر جليًا في المجال الجنسي، يكمن كذلك في الجمالية. فالأعمال الفنية تصبح أهدافًا للتدنيس؛ وزاد استهدافها كلما ازدادت مزاعمها بشأن قدسيتها الخاصة. (من هنا يأتي التدنيس المعتاد لأوبرا فاجنر من قبل منتجين حانقين أو مستندين على مزاعمهم الروحية الوقحة).

ملاحظات أنثروبولوجية:

تنبثق الثقافة عبر محاولة الاتفاق على مجموعة من المعايير التي تحظى بقبول الناس بوجه عام، بالإضافة إلى رفع تطلعاتهم نحو الأهداف التي تجعلهم يحظون بالإعجاب والحب. ومن ثم تمثل الثقافة استثمارًا على مدار أجيال عديدة، وتفرض التزامات هائلة ومحددة بشكل واضح – خاصة الالتزام بأن نصبح مختلفين وأفضل مما نحن عليه، بكل السبل التي قد يقدّرها الآخرون. وهذا ما

تدربنا عليه الأخلاق، والآداب، والتعاليم الدينية، والآداب العادية، وهي تشكل النواة المركزية لأي ثقافة، إلا أنها تتعلق بالضرورة بما هو شائع وسهل تعلمه.

وكما اجتهدت للتوضيح من قبل، فإن الحكم الجمالي جزءًا لا يتجزأ من هذه الأشكال الأولية للتنسيق الاجتماعي، فضلاً عن أن الحكم الجمالي يقود في ذاته إلى تطبيقات أخرى يحتمل أن تكون "أرقى" وأفضل من حيث الأسلوب. فهو دائمًا ما يتجه بعيدًا عن عيوبنا العادية وأوجه القصور فينا، إلى عالم من المثل العليا. وهو من ثم يتضمن في ذاته سببين دائمين للهجوم. السبب الأول، حثّنا على ملاحظة اختلافات – الذوق، والثقافة، والفهم – بما يذكرنا دومًا أن الناس يختلفون من حيث الاهتمام، والإعجاب، والقدرة على فهم العالم الذي يعيشون فيه.

وثانيًا، لأن الموقف الديموقراطي في صراع دائم مع ذاته؛ حيث يبدو من المستحيل العيش كما لو أنه لا توجد قيم أخلاقية بينما نعيش حياة حقيقية بين البشر، ومن ثم نبدأ اختبار الحكم الجمالي باعتباره فتنة. فهو يفرض عبئًا ثقيلاً ينبغي علينا العيش به؛ عالم من المثاليات والتطلعات في صراع حاد مع البهرجة في حياتنا المرتجلة. ويطل من فوق أكتافنا كبومة، بينما نحاول إخفاء حيواناتنا الأليفة الصغيرة في ملابسنا. وتحدونا رغبة في الالتفات إليها وإبعادها. فالرغبة في التدنيس هي رغبة في قلب الحكم الجمالي على ذاته، وبالتالي لا يبدو الأمر حكمًا علينا.

إن هذا ما نراه دومًا مع الأطفال – سعادتهم بالضوضاء الوقحة، والكلمات، والتلميحات، بما يجعلهم ينئون بأنفسهم عن عالم الكبار الذي يصدر عليهم الأحكام طول الوقت، وحيث السلطة التي يرغبون في التخلص منها. (ومن هنا يأتي نداء رولد دال). ويعتبر هذا الملجأ المعتاد للأطفال من وطأة حكم الكبار هو ذاته ملجأ الكبار من عبء ثقافتهم. فهم يحيدون مزاعمهم الثقافية باستخدامها أداة تدنيس: فتفقد كل ما لها من سلطة، وتصبح متواطئة ومشاركة في المؤامرة ضد القيمة.

الجمال والمتعة:

من شأن الرغبة في التدنيس أن تؤدي إلى استمتاع خاص بها، وقد تميل أنت إلى الاعتقاد بأنها أيضا متعة جمالية في ذاتها؛ مرحلة جديدة من استطيقا الشر **esthé tique du mal** التي مجّدها بودلير. وحتى نرى الأمر على نحو مخالف، يتعين علينا أن نلقي نظرة أخرى سريعة على النقاش الذي تناولناه في الفصل الأول. فكما اقترحت هناك، ينبغي التمييز بين المتعة الداخلية والخارجية. وناديت بأنه ينبغي التمييز بين نوعين مختلفين تماما من المتعة الداخلية: المتعة الحسية والقصدية؛ حيث الأولى تنطلق مباشرة من المثير، وتتخذ شكلا سريع الانفعال، ويمكن أن تنتج تلقائيا. فهي كالمتعة الناتجة عن تناول الطعام والشراب، والتي يسهل الحصول عليها والانغماس فيها، ولا تتطلب قدرات معرفية خاصة. (حتى فئران التجارب تستشعر هذه الملذات). أما النوع الآخر من المتعة فينطلق عن فهم: فهي ليست إشباعا حسيا بالشيء موضوع المتعة، وإنما اهتمام به يبعث على السرور. ولدى هذه المتع المتعمدة بعدا معرفيا: فهي تنطلق من الذات إلى العالم بأسره، حيث تركيزها الأساسي ليس على مشاعر المتعة في ذاتها، وإنما على الشيء الذي يسفر عنها. فهي – إن شئت – متعة موضوعية تتخذ حقيقة الشيء التي تصبو إليها تلك الملذات. أما المتعة الحسية – على النقيض من هذا – فهي متعة ذاتية؛ إنها تركز على التجربة ذاتها، وكيف تبدو لمن يشعر بها. وبين نوعي المتعة هذه ثمة مجموعة من الحالات الوسيطة – مثل المتعة التي يشعر بها محتسو النبيذ، والتي تنطوي على نوع مميز من "النكهة"، بيد أنها لا تعتمد على تفسير موضوع المتعة من حيث المعنى أو المضمون.

وتركز المتعة الجمالية على الجانب الحاضر من الشيء، ما يشكل إغراء للناس من أجل الاستحواذ عليه كما هو الحال مع الملذات الحسية الصرفة، مثل تلك

المتعلقة بتناول الطعام والشراب. ومن شأن إغراء مشابه أن يجعل التحليل الجنسي مضطربا. فهناك نوع من الاهتمام الجنسي تتفوق فيه المتعة الحسية على القصد الشخصي الداخلي وتصبح متعلقة بمشاهد عامة وغير شخصية ـ صورة أو لوحة يستجيب لها موضوع المتعة بشكل ضروري. ويمكن لهذا النوع من الاهتمام الجنسي إعادة تشكيل ذاته ليغدو إدمانا. ويفترض هذا الإغراء أن المتعة غير الشخصية والحسية هما الهدف الحقيقي من الرغبة الجنسية في جميع أشكالها، وأن المتعة الجنسية هي شكل من أشكال المتعة الذاتية مشابهة لملذات الطعام والشراب ـ في ادعاء أتى به صراحة فرويد، على سبيل المثال.

المتعة والإدمان:

نادرًا ما تكون الحالات العقلية المعرفية سببًا للإدمان، حيث إنها تعتمد على استكشاف للعالم، ومواجهة فردية لموضوع فردي، لا تخضع الرغبة فيها لسيطرة الشيء. فالإدمان ينشأ متى كان موضوع المتعة مسيطرًا بشكل كامل على المتعة وبوسعه إنتاجها حسب الرغبة. والأمر يتعلق بصورة رئيسية بالمتعة الحسية، التي تتضمن نوعًا من الدائرة القصيرة لشبكة المتعة. ويتسم الإدمان بفقدان الدينامية الحسية التي من شأنها ـ خلاف ذلك ـ أن تحكم حياة خارجية الاتجاه، وخلاّقة معرفيًا. ولا يختلف الإدمان الجنسي في هذا المنحى عن إدمان المخدرات؛ إنه منافيًا للاهتمام الجنسي الحقيقي ـ الاهتمام بالآخر، موضوع الرغبة الفردي. فلماذا نتجشم عناء الاهتمام المتبادل والإثارة المشتركة مادام هذا الطريق المختصر متاحًا صوب الهدف الحسي نفسه؟

ومثلما هناك إدمان للجنس، ينشأ عن فصل المتعة الجنسية عن الرغبة الشخصية المقصودة، هناك كذلك حافز للإدمان ـ الحنين إلى الصدمة، أو السيطرة

عليه، أو اضطرابه بأي حال قد يدفعنا مباشرة إلى تحقيق الإثارة – والذي ينشأ عن فصل الاهتمام الحسي عن التفكير العقلاني. ويبدو علم الأمراض هنا مالوفًا بالنسبة لنا، ولقد صوّره ألدوس هاكسلي في شكل كاريكاتوري في حديثه عن "المشاعر" في الاستعراضات البانورامية في رواية عالم شجاع جديد **Brave New World**، والتي تتضمن المشاعر الحسية. وربما كانت الألعاب الرومانية مشابهة لذلك طرائق مختصرة للرعب والخوف والفزع؛ الأمر الذي عزّز الشعور بالأمان من خلال بعث الشعور بالارتياح الغريزي بأن من تمزق أشلاء ليس أنا بل شخص آخر. وقد يسفر فاصل الخمس ثوان في أفلام **(B)** والإعلانات التليفزيونية عن ذات التأثير – بما يؤسس لدوائر الإدمان التي تبقينا محدقين في الشاشة.

وجدير بالذكر أن التناقض الضمني الذي أقدمه بين حب التقديس وازدراء التدنيس إنما يشبه التناقض بين التذوق والإدمان. فعشاق الجمال – في بحثهم عن المعنى والنظام الذي يضفي المعنى على حياتهم – يوجّهون انتباههم صوب المظاهر الخارجية. فموقفهم تجاه الشيء الذي يحبونه مشبعًا بالحكم والتمييز. وهم يقيسون أنفسهم مقارنة به، في محاولة لملاءمة نظامه مع الحالات الوجدانية في حياتهم.

ويشير العلماء إلى اقتران الإدمان بالمكافآت السهلة؛ فالمدمن شخص يضغط مرارًا وتكرارًا على زر المتعة، حيث تتجاوز ملذاته الفكر والحكم إلى تهدئة منطقة الاهتياج. ولا شك أن الفن في صراع مع تأثير الإدمان، حيث إن الحاجة إلى الاهتياج والإثارة الدورية تغلق الطريق نحو الجمال من خلال وضع الأعمال التدنيسية في مرحلة مركزية. ويبدو أن التساؤل عن هذا الإدمان الخبيث أمر مثير للاهتمام: وأيًا كان التفسير، فإن وجهة نظري تتضمن أن الإدمان ليس فقط عدوًا للفن وإنما أيضًا للسعادة، وأن أي شخص يعبأ بمستقبل الإنسانية يتعين عليه دراسة كيفية إحياء "التربية الجمالية" كما يصفها شيللر، حيث يغدو حب الجمال هو الهدف.

القداسة والابتذال:

يقف الفن – كما عرفناه – على أعتاب تجاوز القدرات البشرية. فهو يشير إلى ما بعد هذا العالم من الأشياء العرضية وغير المترابطة إلى عالم آخر، حيث الحياة البشرية تنعم بالمنطق الشعوري الذي يجعل من المعاناة شيئًا نبيلاً وجديرًا بالحب. فما من أحد يعبء بالجمال دون أن يضع في حسبانه مفهوم التحرر – التجاوز النهائي للاضطراب البشري إلى "مملكة من النهايات". وفي عصر انحطاط الإيمان، يقف الفن شاهدًا على الاحتياج الروحاني والتوق الخالد الذي يعاني منه البشر. ومن ثم فإن أهمية التربية الجمالية في زماننا هذا تفوق أهميتها في فترة سابقة في التاريخ. فكما يقول فاجنر في هذ الشأن: "إن الفن هو المعني بإنقاذ نواة الدين، حيث الصور الأسطورية التي يرغب الدين في أن نصدقها باعتبارها حقيقية تُفهم من الناحية الفنية لقيمته الرمزية. ومن خلال التمثيل المثالي لهذه الرموز يكشف الفن عن الحقيقة العميقة الدفينة فيها". وحتى بالنسبة للكافر يعتبر "الحضور الحقيقي" للمقدس من أعلى الهبات الفنية درجة.

وعلى العكس من هذا، لم يكن تدهور الفن قط أكثر وضوحًا، والشكل الأكثر انتشارا من حيث التدنيس – أكثر انتشارًا من التدنيس المتعمد للبشرية من خلال المواد الإباحية والعنف غير المبرر – هو الابتذال (كيتش) **Kitsch**؛ هذا المرض الذي ندركه على الفور ولكن يصعب علينا تحديده، والذي يرتبط اسمه النمساوي – الألماني بالحركات الزخمة والمشاعر المحتشدة في القرن العشرين.

وفي المقال الشهير، بعنوان "الطليعة والابتذال" **Avant_garde and Kitsch**، والذي نُشر في دورية **Partisan Review** في عام ١٩٣٩، واجه كليمنت جرينبرج المتعلمين الأمريكيين بمعضلة؛ حيث قال بأن الرسم التصويري قد قضى نحبه، حيث استنفد إمكاناته التعبيرية، وأورث التصوير الفوتوغرافي والسينما أهدافه التمثيلية، وأي محاولة للاستمرار في التقليد الرمزي سوف تسفر عن التدهور الفني

لا محالة، أي إلى فن بلا رسالة خاصة به، حيث كل التأثيرات مكررة ومنسوخة، وكل المشاعر مزيفة وغير حقيقية. وينبغي أن يعود الفن الحقيقي إلى عصر الطليعة، كاسرًا القيود الرمزية لصالح "التعبيرية التجريدية"، والتي تستخدم الشكل واللون لتحرير العاطفة من سجن السرد. وهكذا، روّج جرينبيرج للوحات كونينج، وبولوك، وروثكو، فيما أدان أعمال العظيم إدوارد هوبر باعتبارها "رثّة، ورديئة، وتخلو من الطابع الشخصي".

إنك إذا ما عدت لتأمل الفنون التصويرية في التراث الغربي فلسوف تلحظ أنه، فيما قبل القرن الثامن عشر، كان ثمة فن بدائي، ساذج، فني ديكوري تقليدي، ولكنه ليس بهابط. وهناك جدل حول بداية تلك الظاهرة: فربما أظهر جريتسي **Greuze** شيئًا من ذلك؛ وربما ابتدأ الأمر مع موريللو **Murillo**. ولكن من المؤكد أن الفن الهابط ساد بحلول زمن ميلليه ومن كانوا قبل رافائيل. وفي الوقت نفسه صار الدافع الفني الرئيسي هو الخوف من هذا الهبوط، وهو الأمر الذي أطلق الثورة الانطباعية والتكعيبية وكذلك ساعد على ميلاد تيارًا موسيقيا جديدا.



شكل (٢٥): أقزام الحديقة Garden gnomes: إكساب الحياة العادية طابع "ديزني".

والأمر لا ينحصر على عالم الفن فحسب. فالأهم من ذلك، وبالنظر إلى تأثيره على روح العامة، هو ما يعتري الدين من انهيار فكري. فلا شك أن للصورة أهمية كبيرة في الدين، حيث إنها تساعدنا على فهم الخالق من خلال رؤى مثالية لعالمه: صورًا ملموسة ذات حقائق متعالية. فنحن عندما نرى الرداء الأزرق الذي صوره بيلليني للعذراء نكون أمام مثال الأمومة، والنقاء مع وعد بالسلام والسكينة. إن هذا ليس ابتذالا، بل هو أعمق حقيقة روحانية، حقيقة نفهمها من خلال قوة الصورة وبلاغتها. ولكن، وكما عمل رجال الدين على تذكيرنا دوما، فإن مثل تلك الصورة تقف على حافة الإعجاب الأعمى، ولا ينقصها سوى القليل حتى تسقط من مكانتها الروحانية إلى هاوية عاطفية. وهو ما حدث في كل مكان في القرن التاسع عشر، إذ لم يخل بيت من تمثال صغير اتخذ هذه الصورة، وبدا الأمر كما لو أنها هي السلف المقدس لتماثيل أقزام الحديقة التي توجد في منازل هذا العصر.

استقر الابتذال باعتباره نمطًا عامًا في مجمل أعمال الثقافة اليومية، حينما يفضل الناس الزخارف الحسية لمعتقد ما على الشيء الذي يعتقدون فيه حقا. ولم يقتصر هذا الأمر على الحضارة المسيحية، فهو حاضر بالقدر نفسه في الثقافة الهندوسية. فقد انتشرت التماثيل المنسوخة لجانيشاس حتى أفقدت المنحوتة الأصلية مكانتها الجمالية؛ وأدت موسيقى البنجي إلى تفكيك أوصال الموسيقى الهندية الكلاسيكية بفعل الآلات الإيقاعية الحديثة؛ وفي الأدب انفصل أدب سوتراس وبوراناس عن الرؤية البرهمية السامية، وصارت أقرب إلى أقاصيص الكوميكس المصورة.

الأمر ببساطة يتلخص في أن الابتذال – وللوهلة الأولى – لا يعد ظاهرة فنية، بل هو آفة أصابت اعتقاد المرء. فهو يبدأ بفكر وإيديولوجيا ومنهما ينتشر لتصيب عدواه العالم الثقافي برمته. فإكساب الفن طابع "ديزني" يمثل جانبا من إكساب المعتقد طابع "ديزني" – وهو ما ينطوي على تدنيس لأسمى قيمنا. وحالة

ديزني تذكرنا بأن الابتذال لا يمثل إحساسا مفرطا، بل هو نقيصة. فعالمه عالم بلا قلب، تبتعد فيه العاطفة عن هدفها السليم ساعية إلى أشكال نمطية مريحة، وتتيح لنا أن نحيي الحب والأسى دون مغبة الإحساس بهما. وليس من قبيل الصدفة أن يأتي هذا الفن على المسرح مصاحبا للحروب العالمية بكل ما تضمنته من فظائع – وكأنها تحقق ما تنبأ به هذا الفن، وهو تحول الإنسان إلى دمية، نقبلها قليلاً ولكن سرعان ما نمزقها إربًا.

الابتذال والتدنيس:

تعود بنا تلك الأفكار إلى فكرة هذا الفصل؛ حيث يمكننا رؤية الثورة الحداثية في الفن من خلال كلمات جرينبرج: فالفن يتمرد على التقاليد القديمة، فقط عندما تصبح تلك التقاليد مستعمرة للابتذال. فلا يمكن للفن أن يحيا في عالم الابتذال هذا، فهو عالم بضاعة لابد أن تستهلك، وليس عالم أيقونات تبجل. فالفن الحق يخاطب طبيعتنا الأسمى، ويحاول التأكيد على وجود مملكة يسودها الخلق القويم والنظام الروحاني. والآخرون موجودون في هذا العالم لا بوصفهم دمى ولكن بصفتهم موجودات روحانية. وبالنسبة لنا، نحن الذين نعيش في أثر هذا الابتذال، اكتسب الفن أهمية جديدة. فهو الحضور الحقيقي لقيمنا الروحية. ومن هنا كانت أهمية الفن. ودون السعي الواعي نحو الجمال فإننا نخاطر بالسقوط في عالم من المتع الإدمانية والتدنيس المعتاد، عالم لا يمكننا فيه إدراك قيمة الإنسان.

على أن المفارقة هنا هي أن المسعى الحثيث للابتكار الفني يفضي إلى العدمية، فقد أدت محاولة الدفاع عن الجمال أمام الابتذال ما قبل الحداثي إلى سقوط الجمال في فخ التدنيس ما بعد الحداثي. وصرنا بين نمطين من التدنيس، أحدهما يتعامل مع الأحلام الوردية، والآخر يخاطب الخيالات الوحشية، وكلاهما زيف

ووسائل لاختزال وارتداد إنسانيتنا، وكلاهما يشتمل على انسحاب من حياة أسمى، ورفض للعلامة الرئيسية لحياتنا، ألا وهي الجمال. ولكن كليهما يشير إلى الصعوبة الحقيقية، في الظروف المعاصرة، في عيش حياة يكون محورها الجمال.

إن الابتذال يحرم الشعور من قيمته، وبالتالي من واقعيته؛ ويضاعف التدنيس من قيمة ذلك الشعور، وهكذا يخيفنا منه ويبعدنا عنه. أما علاج هاتين الحالتين العقليتين فهو الشيء الذي ينكره كلاهما، وهو التضحية. ففي أوبرا موتسارت نجد أن كونستانزا وبيلمونت مستعدان للتضحية بأنفسهما من أجل بعضهما بعضا، وهذا الاستعداد هو إثبات لحبهما: وكل ما في الأوبرا من جماليات نابع من التأكيد المستمر لهذا الإثبات. ونحن نتحمل مشاهد الموت في التراجيديات الحقيقية؛ لأننا نشهدها من منظور كونها تضحية. فالبطل التراجيدي يجمع بين التضحية بنفسه وبين أن يكون ضحية هذه التضحية؛ وما نشعر به من رهبة عند موته يمثل إثبات لقيمة حياته. ولا يكون الحب والإعجاب بين الناس حقيقيًا إلا عندما يمهد السبيل أمام التضحية؛ فالتضحية جوهر الفضيلة، وأصل المعنى، والتيمة الحقيقية للفن السامي.

كما يمكن التملص من التضحية، والابتذال وهو الكذبة الكبرى - بأننا نستطيع أن نتفاداها ونحتفظ في الوقت نفسه بما فيها من عوامل راحة. كما أن التدنيس قادر على إقصاء أي معنى للتضحية. ولكن حينما تكون التضحية حاضرة ومحل احترام، فهنا تسترد الحياة ذاتها؛ وتصبح موضوعًا للتأمل، وشيئا "يمكن النظر إليه"، ويجذب إعجابنا وحبنا. ونرى هذا الرابط بين التضحية والحب في الطقوس والقصص الديني، كما أنها تيمة متكررة في الفن. وحينما حاول الشعراء في خضم الحرب العالمية أن يبحثوا عن معنى لكل هذا الدمار من حولهم، فقد كان هذا من منطلق وعيهم بأن الابتذال هو من فاقم الخطأ، لكنهم مع ذلك لم يتجاهلوا الرعب، بل بحثوا عن سبل لرؤيته من منظور التضحية. ومن هنا ظهرت قصائد

الحرب عند ويلفريد أوين Wilfred Owen، وكذلك "قداس الحرب" التي نظمها بنجامين بريتن Benjamin Britten.

فإذا استطعنا السبيل إليه نكون قد وصلنا إلى العلاج، وهو علاج لا يتسنى من خلال الفن وحده. فكما يقول ريلكه Rilke في الجذع العتيق من أبو للو Archaic Torso of Apollo: "يتوجب عليك تغيير حياتك". إن الجمال ينقرض في حياتنا لأننا لم نعد نعطيه تلك الأهمية في معيشتنا؛ ونحن نعيش كذلك لأننا فقدنا معنى التضحية، بل ونعمل على تفاديها، ومن علامات ذلك تفشي الابتذال.

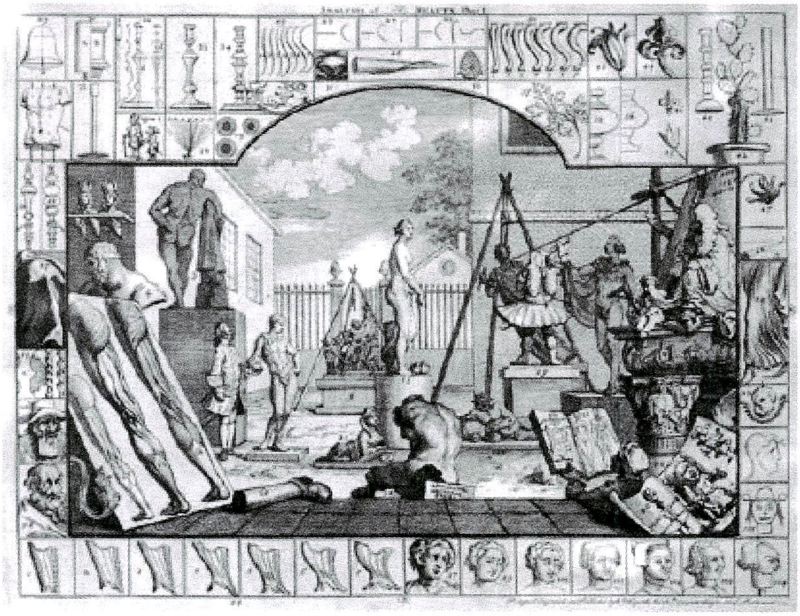
ولا تعد الإشارة إلى هذه السمة في حالتنا مدعاة لليأس. فمن بين سمات الكائنات العاقلة أنها لا تعيش الزمن الحاضر فحسب، فلديها القدرة على أن تتعالى على العالم المحيط بها وتعيش بطريقة أخرى. وما تحمله حضارتها من فن وأدب وموسيقى ما هو إلا تأكيد منها على تلك السمة، ودلالة على الدرب الممتد أمامها: الدرب الذي يبتعد بهم عن الدنس ويفضي بهم إلى كل ما هو مقدس...هذا هو ما يعلمنا إياه الجمال.

الفصل التاسع

خلاصة ما سبق

لابد أن يكون القارئ قد لاحظ أنني لم أقدم تعريفًا للجمال، ولقد رفضت إلماحًا رأي الأفلاطونيين الجدد في الجمال، بوصفه سمة من سمات الوجود الإنساني ذاته. فالله جميل؛ ولكن ليس لهذا السبب. كما أنني تفاديت العديد من المحاولات لتحليل الجمال وفقا لبعض الصفات التي يفترض أن تتبدى عبر كل الأشياء الجميلة. فأنا، مثلاً، لم أتناول تراث التفكير، والذي ترجع جذوره مجددًا إلى أفلوطين والأفلوطينين الجدد، والذي يرى الجمال كلاً عضويًا، كما نجد في التعريف الذي صاغه ألبيرتي **Alberti**: "الجميل هو ما لا يمكنك أن تنقص منه أو تضيف إليه أي شيء وإلا كنت تعيبه". لا جدال في أهمية مثل هذا التعريف؛ ولكن السؤال يتعلق بمسألة أن أعيبه، وهنا ستجد أنك دخلت في حلقة مفرغة.

وبالمثل لم أذكر شيئًا عن ذاك الرأي، الذي اكتسب شعبية في القرن الثامن عشر على يد فرنسيس هتشيسون، وهو أن الجمال يقوم على "الوحدة في التنوع". وتعد تلك الفكرة، التي تبناها مجموعة من المفكرين بدءًا من هوجراث وحتى كولريدج ومن بعده، من الأفكار التي لا تزال تكتسب مؤيدين لها. غير أن العبارة المهمة التي أوردها هنا هي عبارة لم تجد تفسيرًا على الإطلاق. فهل يعد هذا الوصف للجمال تعريفًا، حدسا قبليًا عن طبيعة الأشياء الجميلة، أم تعميمًا انطباعيًا، أم مثالاً، أم هو مجرد أمل؟ إن أية محاولة لإثبات هذه النقطة بوصفها نوعًا من التعميم تفضي لا محالة إلى إبهام معنى "الوحدة" و"التنوع" لدرجة يمتنع معها عليهما الانطباق على كل شيء بدءًا من حديقتي (التي هي فوضى، ولكنها عشوائية بسور) وحتى أبشع برج اتصالات معروف (فهو وحدة، وإن كان مرصعًا بالعقد والكتل).



شكل (٢٦): هوجارث، صفحة العنوان لكتابه "تحليل الجمال: الوحدة في التنوع"

The Analysis of Beauty: unity in variety

رأيي هو أن جميع تلك التعريفات تتناول الموضوع من جانبه الخاطئ، فلا يتعلق الأمر "بأشياء في العالم" ولكن بخبرة معينة بها، وبالسعي للمعنى الذي ينبثق عن تلك الخبرة. هل هذا يوحي بصحة مقولة: "كن جميلاً ترى الوجود جميلاً"، وأنه لا وجود لصفة موضوعية نتعرف عليها ونتفق على طبيعتها وقيمتها؟ إجابتي وببساطة هي: كل ما قلته عن الخبرة بالجمال يوحي بأنه موجود من الناحية العقلانية. إن الجمال يتحدانا أن نجد المعنى في موضوعه، وأن نعقد مقارنات نقدية، وأن نفحص حيواتنا ووجدانياتنا في ضوء ما نجده. إن الفن والطبيعة والمثال الإنساني جميعها تدعونا إلى أن نضع تلك الخبرات في جوهر حياتنا. فإذا ما فعلنا هذا، تعرض علينا الخبرة مساحة من البهجة التي لا نمل منها أبدا. ولكننا إذا ما

تخيلنا أن بوسعنا القيام بذلك مع الاستمرار في الوقت ذاته على ألا نــرى الجمــال سوى أفضلية ذاتية أو مصدرًا لمتعة آنية، فإننا نكون قد ضيعنا بذلك فرصــة فهــم مدى أهمية تغلغل العقل والقيمة في حياتنا. وبالتالي نعجز عن تبــين أن الوجــود الحر يقبض على الإحساس الصحيح والخبرة السليمة والمتعة الحقة وكذا الــسلوك القويم. فالحكم على الجمال ينظم وجدانيات ورغبات من يصدر عنه ذلــك الحكــم. وهو قد يعبر عن استمتاع وتذوق: ولكنها متعة تكمن فيما يقوم بتقييمــه أو تذوقــه وفق قيمه الحقة.

ملاحظات وقراءات إضافية

ملاحظـــــات عامة:

تشمل قائمة النصوص الكلاسيكية:

- أفلاطون: محاورات أيون وفيدروس والمأدبة.

- أفلوطين: الإنياد **Enneads** ، ١، ٦.

- توما الأكويني،

Summa Theologiae) I, q. 5, a. 1; I_II, q. 27, a. 1; I,q. 30, a. 8; II_II, q. 145, a. 2; I, q. 5, a. 4; I_II, q. 57, a. 3 ؛(In Sententia Ethicorum, cap. 101, a. 7; Super Sententias, cap. 1, d. 31, q. 2, a. 1

- أنتوني أشلي كوبر،

third Earl of Shaftesbury, Characteristics, 1711.

- كانط: **Critique of Judgement (Kritik der Urteilskraft), 1797.**

- هيجل: محاضرات في علم الجمال

(Vorlesungen u¨ber die Aesthetik, 1817_1829).

أما من بين ما نشر حديثًا – نسبيًا – في مجال الفلسفة، فإنني أقتـــرح عليك ما يأتي:

- جورج سانتايانا

George Santayana, The Sense of Beauty (New York, 1896) .

- جاك ماريتان

(Jacques Maritain, Art and Scholasticism, tr. J. F. Scanlan (London, 1930)) .

- صمويل ألكسندر

(Samuel Alexander, Beauty and Other Forms of Value (London, 1933)) .

- ماري ماذرسيل:

(Mary Mothersill, Beauty Restored (Oxford, 1981)) .

- مالكوم بد

(Malcolm Budd, Values of Art: Pictures, Poetry and Music (Harmondsworth, 1997)) .

- جون أرمسترونج

(John Armstrong, The Intimate Philosophy of Art (Harmondsworth, 2000).

وأيضًا:

(The Secret Power of Beauty (Harmondsworth, 2003)) .

- ألكسندر نياماس

(Alexander Nehamas, Only a Promise of Happiness: the Place of Beauty in a World of Art (Princeton, 2007)) .

وهناك كتاب إرشادي لديفيد كوبر، يمكن الاعتماد عليه مصدرًا لدراسة الاستطيقا بمفهومها المعاصر، وهو يُدرس بالفعل في الأقسام الفلسفية:

David Cooper, ed., A Companion to Aesthetics (Oxford, 1992)

وعن نفسي، فقد قدمت عملاً خاصًا بالاستطيقا، يقدم الكثير مـــن التفاصـــيل التي لم أضعها في الكتاب بين يديك، وهو في أربعة أجزاء:

1. Art and Imagination (London, 1974; South Bend, Ind., 1997).
2. The Aesthetics of Architecture (Princeton, 1979).
3. The Aesthetics of Music (Oxford, 1997).
4. The Aesthetic Understanding (South Bend, Ind., 1998).

ملاحظات خاصة:

هذه الملاحظات بمثابة ترسيم لما استعان به النص من مراجع، سواءً علـــى نحو ظاهر أو غير ظاهر، ورأيت أن أسردها لكل فصل على حدة، ومن ثـــم لكـــل قسم. ليست هذه محاولة لعمل مسرد كامل بالمراجع، ولكنه اقتـــراح بمزيـــد مـــن القراءة بغرض توضيح أكثر لما ناقشته من مسائل وقضايا.

الفصل الأول

كانط: نقد الحكم Critique of Judgement؛ ديفيد هيوم "of the Standard of Taste" (1757)، وانظر: سكروتون The Aesthetics of Music, ch. 3، وما به من إحالات لمراجع.

الحقيقة والخير والجمال. أفلوطين Enneads, 1, 6؛ أفلاطـــون Timaeus؛ كيركيجـــارد Either/Or, tr. D. F. and L. M. Swenson (New York, 1959)؛ وايلد "بورتريه دوريان جراي" The Portrait of Dorian Gray.

وحول ما إذا كان الجمال متعال في فكر الأكويني، انظر إتين جيلسون "The Forgotten Transcendental: Pulchrum", in Elements of Christian Philosophy (New York, 1960), 159_63. وانظر إمبيرتو إيكو The Aesthetics of Thomas Aquinas, tr. Hugh Bredin (London, 1988), ch. 2؛ حيث يناقش إيكو تفصيلاً التطور الذي تحقق لميتافيزيقا الجمال منذ الأفلاطونيين الجدد، من خلال كتابات Pseudo_Dionysus، وصولاً إلى الكتابات المعاصرة للأكويني وكتابات الإكويني نفسه.

بعض البديهيات. انظر بول هورويتش Truth (New York, 1980)، وهو دفاع عن فكرة البساطة minimalism بما يكفي لتوليد كل البديهيات المتعلقة بالحقيقة، وهي ضرورة إذا كنا لن نناقضها.

تناقض يبحث عن حل. انظر هيوم ومقاله "of the Standard of Taste"في مجموعة المقالات، وكانط ومقاله "The Antinomy of Taste" في "نقد الحكم".

الجمال البسيط. ناقشت هذه الفكرة باستفاضة في The Classical Vernacular: Architectural Principles in an Age of Nihilism (Manchester, 1992).

تداعيات لما سبق. حول القيم الجمالية المختلفة، انظر بود Values of Art. وبالنسبة للنزعة الاستطيقية المتطرفة انظر والتر باتر Marius the Epicurian (1885)؛ و The Renaissance (1877). وبالنسبة لفكرة "الملاءمة" انظر تريستان إدواردز Good and Bad Manners in Architecture (London, 1924).

مفهومان للجمال. انظر بود Values of Art.

الوسائل والغايات والتأمل. انظر فريدريش شيللر Letters on the Aesthetic Education of Man, tr. E. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford, 1967)؛ وانظر أوسكار وايلد The Critic as Artist (1890)؛ وبالنسبة

لظهور التمييز بين الفن الجميل والفن التطبيقي انظـــر ب. و. كريـــستلر ومقالـــه "From the Renaissance to the Enlightenment"والذي نشر فـــي Studies in Renaissance Thought and Letters, vol. III (Rome, 1993).

الرغبة في الفريد. انظر لودفيج فتجنشتين Lectures and Conversations on Aesthetics, Freud and Religious Belief, ed. Cyril Barrett (Oxford, 1965). وانظر سكروتون والفصل الخامس في Sexual Desire (London, 1986) بعنوان "The Individual Object".

ملاحظة. انظر سكروتون The Aesthetics of Architecture. وانظر لويس ســـوليفان فـــي Louis Sullivan: The Public Papers, ed. Robert Twombly (Chicago and London, 1988). ما قصده سوليفان هو أن الشكل دومًا مـــا يتبـــع الوظيفة المناطة به. أما وجهة النظر النقيضة فهي التي تقول بأن الوظيفـــة تتحـــدد دومًا من خلال الشكل، انظر سكرتون The Classical Vernacular. كمـــا نـــاقش أرمستـــرونج العلاقة بين الجمـــال والوظيفة بطريقة شيقة في الفصل الثاني مـــن The Secret Power of Beauty.

الجمال والحواس. لقد جاء الاستخدام الحديث لمصطلح "استطيقا" من كتـــاب أ. ج. بومجـــارتن Aesthetica (Frankfurt am Main, 1750, Part II 1758). وبالنسبة للأكويني، انظر Summa Theologiae, 1, 5, 4 ad. 1, and Ia 2ae, 27, 1. وانظر كذلك محاورة أفلاطون Hippias Major, 297e ff.، حيث يرفض أفلاطون تبعية الجمال للعين والأذن، لأن في هذا استبعاد لجمال الأشياء التي لم نراها ولـــم نسمعها، ومنها الأفكار. وبالمثل، فإن مدرسة الأفلاطونيين الجدد ترفض القول بأن الجمال صفة حسية. ويرى سان أوغسطين أن جمال الأشياء الأرضية يعود إليهـــا فقط من خلال محاكاة الجمال السماوي للإله ذاته (City of God, II, 51.). ونجـــد وجهة نظر الأفلاطونيين الجدد هذه في جوهر الكتابات الإسلامية عـــن الجمـــال.

فتقول الفلسفة الصوفية بأن الله هو أصل كل شيء، وكل شــيء يعــود إليــه فــي المنتهى، مجذوبا بالحب والرغبة: هو الجمال والخير والحق، وجميع ذلك تجلياتــه. انظــر Doris Behrens_Abousef, Beauty in Arabic Culture (Princeton, 1999). عن اللمس والتذوق، انظر مقــال ف. ن. ســيبلي " Smells, Tastes and Aesthetics"في F. N. Sibley, ed. John Benson, Betty Redfern and Jeremy Roxbee Cox, Approaches to Aesthetics (Oxford, 2006)، وانظــر مقــال سكروتون "The Philosophy of Wine"في كتــاب مــن تحقيــق بــاري ســميث Questions of Taste: The Philosophy of Wine (Oxford, 2007). ونجد رأيــا لرسكين حول التنظير في مقابل الاستطيقا فــي Modern Painters, vol. II, Part III, Sect. I, ch. I, paragraphs 2_10؛ وهذا الجزء موجود كذلك في كتاب مــن تحقيق إريك وارنر وجراهام هف Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism, 1840_1910, vol. 1 (Cambridge, 1983).

المصلحة المنزهة عن المــصلحة. انظــر شافتــسبري Characteristics، وكانط في "نقد الحكم".

المتعة المنزهة. انظر مالكوم بود في نقاشه حــول كــانط The Aesthetic Appreciation of Nature (Oxford, 2002), pp. 46_8. وانظر سكروتون والفصل السابع من Art and Imagination. وحول أنواع المتعة، انظر برنــارد وليــامز " Pleasure and Belief", Proceedings of the Aristotelian Society, vol. 33 (1959). وقد كان أفلاطون أول من أثار مسألة المتعة وتأثيراتهــا علــى المعرفــة الإدراكية (من قبيل ما إذا كان هناك ما يسمى بالمتعة الزائفــة أم لا) وذلــك فــي محاورة فيليبس Philebus.

الموضوعية. انظر هيوم "of the Standard of Taste"؛ وانظر كانط في "نقــد الحكم". وانظر سيبلي ومايكل تانر في " Objectivity and Aesthetics", Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume 62 (1968).

الفصل الثاني

تشارلز داروين والفصلان التاسع عشر والعشرون من كتابه "أصل الإنسان" (١٨٧١). وستيفن بنكر والصفحات من ٥٢٢ إلـــى ٥٢٤ فـــي How the Mind Works (London, 1997). وجيفري ميلـــر وكتابـــه The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature (New York, 2000). وكتاب إيلين ديساناياكي Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why (Seattle, 1992). وانظر كذلك نانسي إتكوف ورأيهـــا المبـــسط حـــول "الداروينيـــة الاســـتطيقية" Survival of the Prettiest: The Science of Beauty (London, 2000).

نقطة منطقية. حول المزاعم المبالغ فيها عن علم النفس التطـــوري، انظـــر ديفيد ستوف Darwinian Fairy Tales (New York, 2006).

الجمال والرغبة. انظر محاورة المأدبة لأفلاطون.

الإيروس والحب الأفلاطوني. انظر ســـكروتون ومقالـــه Death_Devoted Heart: Sex and the Sacred في الفصل الخامس من كتاب Wagner''s Tristan and Isolde (New York, 2004).

التأمل والرغبة. انظر الفصلين الأول والثاني مـــن كتـــــاب ســـكروتون، Sexual Desire (London, 1986).

الموضوع المتفرد. انظر الفصـــل الخامس مـــن كتاب سكروتون، Sexual Desire (London, 1986).

الأجساد الجميلة. اتخذت تلك الأفكار مناحٍ جديدة بواســـطة مـــاكس شـــيللر Max Scheler (Formalism in Ethics, 1972, Part 6)، وموريس ميرلو بـــونتي Maurice Merleau_Ponty (The Phenomenology of Perception, 1945, tr.

والبابا يوحنا بول الثـاني (Pope John Paul II) Colin Smith, London, 1962) (The Theology of the Body: Human Love in the Divine Plan, Washington, 1985). وتجد حكاية هوفمان "أوليمبيا الدمبية الراقصة" Olympia the Dancing Doll في كتاب الحكايا الغريبة لهوفمان Hoffmann, Weird Tales (London, 1885). وقد أنكر آرثر ماروبك فكرة أن تذوق الجمال البشري يتجاوب مع الموضة ويعتمد على الثقافة وليس له معيار شامل، وذلك فـي كتابـه: It: A History of Human Beauty (London, 2004). وعـن آداب المائـدة ودلالتهـا المعنوية، انظر كتاب ليون كاس Leon Kass, The Hungry Soul: Eating and the Perfection of our Nature (Chicago, 1999).

أرواح جميلة. انظر هيجـل، The Phenomenology of Spirit, VI. C. c. ولمقاربة حديثة بشأن الفضيلة البشرية المتجسدة فـي الـشكل البـشري، وكونهـا محورية بالنسبة للخبرة الجمالية انظر مقـال ديفيـد كـوبر David E. Cooper, "Beautiful People, Beautiful Things", British Journal of Aesthetics (2008), pp. 247_60.

الجميل والمقدس. كانت أول ملحمة عـن (ترويلـوس وكريـسيدا) هـي الرومانية de Troie وكتبتها Benoit de Sainte_Maure، كاهنة في بلاط إيليانور وقت أن كانت زوجة ملك فرنسا. أما النسختان اللاحقتان- Filostrato لبوكاتـشيو و Troilus and Criseyde لتشوسر- فيعدان من أفضل التنقيحـات الأدبيـة لفكـرة الفارس وفساده بفعل العالم الواقعي للعاطفة البشرية. وعن ذلـك عمومـا، انظـر الفصل الثاني من كتاب سكروتون Death_Devoted Heart.

الطفولة والعذرية. انظر المقال المنشور في الموسـوعة الكاثوليكيـة عـن (مريم العذراء).

الجميل والساحر. انظر كتاب توماس مان Joseph in Egypt. فقد كان مان ملهمًا جدًا لعمل راسين.

الفصل الثالث

كان موضوع هذا الفصل محور اهتمام ر. و. هيبورن في مقاله عن الاستطيقا "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty" (1966)، والذي أعيد نشره ضمن مجموعة مقالات Wonder and Other Essays (Edinburgh, 1984). وعمومًا، انظر كتاب مالكوم بد Malcolm Budd, The Aesthetic Appreciation of Nature (Oxford, 2005)، وألين كارلسون Allen Carlson, Aesthetics and the Environment (London and New York, 2000). ومن أهم من ركزوا على الجمال الطبيعي خلال عصر التنوير فرانسيس هتشسون وهنري هوم (لورد كاميس) وجوزيف أديسون، بالإضافة إلى روسو وكانط. وتجد مقدمة ممتازة عن هذا الموضوع في كتاب بيتر كيفي Peter Kivy, Francis Hutcheson and 18th Century Aesthetics (repr. edn, 2003).

الطابع الكلي للجمال الطبيعي. انظر Critique of the Judgement "نقد الحكم" لكانط.

مفهومان للطبيعة. انظر سانتيانا The Sense of Beauty, p. 100.

الاستطيقا والإيديولوجيا. يشرح بيير بوردو الفكر الماركسي في هذا الصدد في كتابه Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, tr. Richard Nice (London, 1984)، وكذلك تيري إيجلتون في The Ideology of the Aesthetic (Oxford, 1990). وقد جاءت هذه الإيديولوجية من كارل ماركس وفريدريش إنجلز (1846) The German Ideology.

الرد. هناك رد كامل على الرفض الماركسي للاستطيقا في الفصل الأخير من كتاب سكروتون The Aesthetics of Music.

الدلالة الكلية للجمال الطبيعي. انظر Critique of the Judgement "نقد الحكم" لكانط.

الطبيعة والفن. بالنسبة لفكرة استبعاد الفقر الريفي انظر جون باريل John Barrell, The Dark Side of the Landscape: the Rural Poor in English Painting, 1730_1840 (Cambridge, 1980). ومن بين هؤلاء الذين قالوا بأن الإحساس الجمالي بالطبيعة يقتضي من المرء أن يراها، كما هي كل من ألين كارلسون ومالكوم بود (في العمل المذكور أعلاه)؛ كما قال غيرهما بأن بوسعنا رؤية الطبيعة رؤية استطيقية إذا ما أسقطنا عليها توجهاتنا وتوقعاتنا التي نستقيها من تقدير الفن- ومن أهمهم رتشارد فولهايم Richard Wollheim, Art and its Objects (2nd edn., Cambridge, 1980)، وستيفن ديفيز Stephen Davies, Definitions of Art (Ithaca, NY, 1991). وتجد مقالات بود مجمعة في The Aesthetic Appreciation of Nature؛ بينما تجد رأي كارلسون في Aesthetics and the Environment.

ظاهراتية التجربة الاستطيقية. هناك مثال جيد عن هذا الموضوع لدى مارتن هيدجر Martin Heidegger, Holzwege, tr. Julian Young and Kenneth Haynes as Off The Beaten Track (Cambridge, 2002)، وخاصة مقاله "Why Poets?" (1946). وقد تعامل مايكل دوفرين مع الموضوع في كتابه. وبالنسبة للفهم القصدي انظر الفصل الأول من كتاب سكروتون Sexual Desire.

الجمال العادي والجمال الجليل. انظر إدموند بيرك Edmund Burke, A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (London, 1756)، وكانط Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime, 1764، وكذلك كتابه "نقد الحكم". أما أول محاولة معروفة لتوصيف الجليل نوعا استطيقيا مستقلا فكانت خلال القرن الأول الميلادي مع الكاتب لونجينوس Longinus, Peri hypsous (On the Sublime)، وإن كانت تناولت نماذج أدبية وليست من الطبيعة. وقد كانت ترجمة ويليام سميث لهذا العمل

في العام ١٧٣٩ سببًا في الاهتمام بهذا الموضوع في بريطانيا واعتباره مثالاً استطيقيا، مع أن بوالو **Boileau** كان قد قدم هذه الفكرة وأكسبها شهرة بالفعل في فرنسا.

المشاهد الطبيعية والتصميم. حول ظهور مفهوم المنظر الخلوي انظر مقالات جوزيف أديسون **Joseph Addison, Essays on the Pleasures of the Imagination** ، والتي نشرها في جريدة **The Spectator** في العام ١٧١٢، وريتشارد بين نايت **An Analytical Inquiry into the Principles of Taste (1806)**، وكريستوفر باليتين **Christopher Ballentyne, Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Rise of the Picturesque (London, 2006)**. ويتصل بالموضوع نفسه ما كتبه جومبريتش **E. H. Gombrich, Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance (London, 1971)**، والدراسة الكلاسيكية التي وضعها كينيث كلارك **Kenneth Clark, Landscape into Art (London, 1949)**.

الفصل الرابع

تناول سكروتون العديد من أفكار هذا الفصل في كتابه **The Classical Vernacular**. وانظر كذلك يوريكو سايتو **Yuriko Saito, Everyday Aesthetics (Oxford, 2007)**.

الحدائق. حول استطيقا البساتين، انظر ديفيد كوبر .

المشغولات اليدوية والنجارة. انظر فتجنشتين **Lectures and Conversations on Aesthetics**، وفرويد **Religious Belief**، وتريستان إدواردز **Good and Bad Manners in Architecture**.

الجمـــال والتفكيـــر العملـــي. انظـــر ســـكروتون The Aesthetics of Architecture. وبالنسبة لأهمية تغريد الطائر انظـــر داروين The Descent of Man, pp. 875_81، وجيفـــري ميلـــر "Evolution of Human Music through Sexual Selection", in Nils L. Wallin, Bjorn Merker and Steven Brown, eds., The Origins of Music (Cambridge Mass., 2000)، وهو مقال مهم عـــن الطيور وعن البشر على حد سواء. ولبعض التـــأملات الجميلـــة عـــن القـــدرات الموسيقية لدى الطيور، انظر الفصل الرابع من كتاب فرانس دي فـــال Frans de Waal, The Ape and the Sushi Master: Cultural Reflections by a Primatologist (Harmondsworth, 2001).

السبب والمظهر. هيجـــل Introduction to the lectures on Aesthetics. ألـــين دي بوتـــو Alain de Botton, The Architecture of Happiness (Harmondsworth, 2006).

الاتفاق والمعنى. انظر الفصل الأخير من كتاب سكروتون The Aesthetics of Architecture.

الأسلوب. انظر جيمس ليفـــر James Laver, Costume and Fashion, A Concise History (London, 1995). وانظـــر أوســـبرت لانكاســـتر Osbert Lancaster, Homes Sweet Homes (London, 1963).

الموضة. انظـــر ســـتيفن بـــايلي Stephen Bayley, Taste: The Secret Meaning of Things (London, 2007)، ولارس سفندســـون Lars Svendsen, Fashion: A Philosophy, tr. John Irons, (London, 2006)، وآن هولانـــدر Anne Hollander, Sex and Suits (New York, 1994).

الديمومة والزوال. انظر سايتو Everyday Aesthetics، وكذلك نانسي هيوم Nancy Hume, ed., Japanese Aesthetics and Culture (Albany, NY, 1995).

الفصل الخامس

عن الفن والجمال. انظر أرمسترونج The Intimate Philosophy of Art، وبود Values of Art، وريتشارد فولهايم Painting as an Art (London, 1984).

المزحة القاصمة. استقيت مادة هذا الموضوع من مبولة دوشامب وكذلك من تناولوها مثل آرثر دانتو The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art (Cambridge Mass., 1981)، و The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art (Open Court, 2003)، والذي قدم واحدة من أكثر معالجات هذا الموضوع حيوية، وكذلك كتاب جورج ديكي George Dickie, Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis (Ithaca, NY, 1974). وانظر كذلك جون كاري John Carey, What are the Arts For? (Oxford, 2006).

الفن بوصفه شيئا وظيفيا. حول الفارق بين الفن الطبيعي والفن الوظيفي انظر بتنام "H. Putnam, "The Meaning of ""meaning"" في Philosophical Papers, vol. 2: Mind, Language and Reality (Cambridge, 1975). وقد هاجم كارول بشدة النزعة الوظيفية للفن (وإن كنت أرى أنه هجوم جانبه الصواب) وذلك في Beyond Aesthetics: Philosophical Essays (Cambridge, 2001). ويوجد توصيف للدعابة لدى ماو تسي تونج في كتاب جونج تشانج وجون هاليدي عن ماو Jung Chang and Jon Halliday, Mao: the Unknown Story (London, 2006). وبالنسبة للضحك عموما انظر بكلي F. H. Buckley, The Morality of Laughter (Ann Arbor, 2003).

الفن والتسلية. انظر بينيديتو كروتشه Benedetto Croce, Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic (1902; tr. D. Ainslie, New

York, 1922). وانظر ر. ج. كولنجوود R. G. Collingwood, The Principles of Art (Oxford, 1938)، وخاصة الفصل عن "فن الإدهاش".

مثال. انظر كتاب بيرجيتا شتين Birgitta Steene, Ingmar Bergman: A Reference Guide (Amsterdam, 2005).

الفانتازيا والواقع. يرجع التمييز بين الفانتازيا والخيال إلى كولريدج S. T. Coleridge, Biographia Literaria (1817), ch. 14، ولكن ربما يكون التمييز الأدق بينهما في مقال سكروتون "Fantasy, Imagination and the Screen" المنشور في كتاب The Aesthetic Understanding. وانظر آدم سميث ونظريته عن العواطف الأخلاقية Theory of the Moral Sentiments والتي ظهرت في العام ١٧٥٩.

الأسلوب. انظر مقال "Style Now" فولهايم المنشور في On Art and the Mind (London, 1974).

الشكل والمضمون. انظر كلينث بروك Cleanth Brooks, The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry (1974). وانظر The letter to Can Grande و Convivio في كتاب روبرت هولر Robert S. Haller, ed., Literary Criticism of Dante Alighieri (Lincoln, Neb., 1973).

التمثيل والتعبير. انظر سكروتون Art and Imagination، ونلسون جودمان Nelson Goodman, Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols (Oxford, 1969).

التعبير والعاطفة. انظر سانتايانا The Sense of Beauty. وانظر كتاب هيلين جاردنر The Art of T. S. Eliot (London, 1949).

المعنى الموسيقي. انظر رأي هوفمان عن السيمفونية الخامسة لبتهوفن والمنشور في Allgemeine musikalische Zeitung في العام ١٨١١، وأعيد نشره في مجموعة هوفمان عن الموسيقى.

الشكلية الموسيقية. انظر إ. هانسليك .On the Beautiful in Music, tr. G Payzant (Indianapolis, 1986). ولو أردت مناقشة حديثة مهمة حول الموضوع فستجدها لدى بيتر كيفي Peter Kivy, Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience (Ithaca, NY, 1990).

الشكل والمضمون في المعمار. انظر دليل جون رسكين، John Ruskin, Stones of Venice (1851_53)، وهو الدليل الذي يشكل الجزء الثاني. وقدم رسكين مجموعة من الرسومات بالألوان المائية لهذه الكنيسة مقدمًا منظرها من فوق جسر جراند كانال. وانظر جيفري سكوت Geoffrey Scott, The Architecture of Humanism: a Study in the History of Taste (London and New York, 1914).

المعنى والمجاز. انظر أرمسترون[The Intimate Meaning of Art، وسكروتون Art and Imagination، وسانتايانا The Sense of Beauty.

قيمة الفن. يستكشف شيللر في Aesthetic Education of Man الصلة بين الفن واللعب، بطريقة ناقشها أرمسترونج بمقاربة توضيحية، The Intimate Meaning of Art, pp. 151_68. كما ناقش كندال والتون هذه الصلة بغرض آخر وفي سياق نظرية التمثيل، Kendall L.Walton, Mimesis as Make_Believe (Cambridge Mass., 1990).

الفن والأخلاق. انظر ت. إس. إليوت T. S. Eliot, The Use of Poetry and the Use of Criticism (London, 1933).

الفصل السادس

لمعالجة سوسيولوجية واسعة النطاق انظر ستيفن بيلـــي **Stephen Bayley, Taste: The Secret Meaning of Things (London, 2006).** وبمعالجـــة فلـسفية أوسع انظر مقـــال مـــالكوم بـــود "**The Intersubjetive Validity of Aesthetic Judgements**" المنشور في **British Journal of Aesthetics (2007).**

المسعى المشترك. توجد نظرية أفلاطون الموسيقية في محاورة الجمهورية، الجزء الخامس، وقد تناولها أرسطو نقديًا في "السياسة"، الجزء الثامن.

الذاتية والأسباب. مبتدأ تحليل البراهما الرابع والذي اقترحته في هذا الفصل هو مقـــال أرنولد شونبرج "**Brahms the Progressive**"والمنشـــور فـــي كتـــاب **Style and Idea, ed. E. Stein, tr. L. Black (London, 1959).** وتجـــد مناقـــشة مثال فتجنشتين عن البطة والأرنب فـــي الجـــزء الثـــاني مـــن مباحثـــه الفلـــسفية **Philosophical Investigations, tr. G. E. M. Anscombe (Oxford, 1953).** وتم مناقشة موضوع القوة المنطقية للاستطيقا عن طريق سيبلي فـــي "**Aesthetic and Non_Aesthetic**" و"**Aesthetic Concepts**"، وكلاهما أعيد طباعته في **Approach to Aesthetics** (انظر أعلاه).

البحث عن الموضوعية. عن الكليات الاستطيقية انظـــر دنـــيس دوتـــــون **Denis Dutton, The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution (New York, 2008).**

الموضوعية والشمولية. للمقارنة بين دراما شكسبير والدراما اليابانية انظر **Shakespeare and the Japanese Stage, ed. Takashi Sasayama, J. R. Mulryne, and Margaret Shewring (Cambridge, 1998).**

القواعد والأصالة. انظر المقالات في Sibley, Approach to Aesthetics. وانظر كذلك الجزء الأول من "نقد الحكم" لكانط.

معيار الذوق. يعود مقال هيوم إلى العام ١٧٥٧، وهو متاح في أية مجموعة صدرت تضم مقالاته.

الفصل السابع

التفرد. انظر كينيث كلارك Kenneth Clark, The Nude, a Study in Ideal Form (London, 1956).

الجمال السماوي والأرضي. انظر مقال السير إرنست جومبريتش عن فينوس بوتيتشيلي "Botticelli"s Mythologies" والمنشور في Symbolic Images (London, 1972), pp. 31_81.

الفن الإيروتيكي. انظر Anne Hollander, Seeing Through Clothes (New York, 1993). وعن مانيه، انظر مقال بودلير الشهير Le Peintre de la vie moderne والمنشور في مجموعة كتاباته النثرية، وكتاب تي. جي. كلارك T. J. Clark, The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers (Princeton, 1985, rev. edn., 1999). وطالع كذلك مناقشة نيماس، Only a Promise of Happiness، والتي تتناول أوليمبيا مانيه وعلاقتها بمسعى الجمال الفني.

الإيروس والرغبة. انظر سكروتون Sexual Desire.

الفن والبورنو. انظر ديفيد هولبروك David Holbrook, Sex and Dehumanization (London, 1972). وعن بيكو ديلا ميراندولا، انظر Paul Oscar Kristeller, Eight Philosophers of the Italian Renaissance (Stanford, Calif., 1964).

البورنو الناعم. انظر Georges Bataille, L"E´rotisme (Paris, 1952).

المسألة الأخلاقية. قدمت كاثرين ماكينون الرؤية النسوية في هذا الموضوع على أفضل ما يكون في Catherine MacKinnon, in Pornography and Civil Rights (New York, 1988).

الفصل الثامن

لمزيد من موضوع هذا الفصل طالع هذه الأعمال:

- Roger Scruton, Modern Culture (London, 2005);
- Anthony O"Hear, Plato"s Children (London, 2007);
- Danto, The Abuse of Beauty;
- George Steiner, Real Presences: Is there Anything in What we Say? (London, 1989);
- Wendy Steiner, Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth_Century Art (Chicago, 2002).

اعتذار الحداثي. انظر Harold Rosenberg, The Tradition of the New (New York, 1959)، و Robert Hughes, The Shock of the New (London, 1980)، وكذلك كتـــاب أندريـــه مـــارلو The Voices of Silence (Les Voix du silence) (Paris, 1949) – وهو احتفاء بالفن الثوري بوصفه إحدى أدوات تقويض المجتمع البرجوازي. بينما انتقد ويندهام لويس عمل مارلو فـــي The Demon of Progress in the Arts (London, 1954), pp. 76_81.

التقليد والمعتقد. انظر مقال إليوت "Tradition and the Individual Talent" والمنشـــور فـــــي Essays (London, 1963). وانظـــــر مقـــــــال شونبـــــــرج

"Brahms the Progressive" الـصـادر فـــي Style and Idea, ed. L. Stein (New York, 1975). وانظر كذلك Hans Urs von Balthasar, The Glory of the Lord: a Theological Aesthetics, 3 vols. (Edinburgh, 1986; orig. Herrlichkeit, 1962_6).

الفرار من الجمال. انظر كتاب وندي شــتاينر Wendy Steiner, Venus in Exile; Roger Kimball, The Rape of the Masters: How Political Correctness Sabotages Art (San Francisco, 2004).

مقدّس ومدنّس. انظر نظرية رينيه جيرارد الأدبية في Rene" Girard, La Violence et le sacre´ (Paris, 1972; Violence and the Sacred, Baltimore, 1977). وقد ناقش سكروتون الموضوع في Death_Devoted Heart. ومن بــين النصوص المهمة الأخرى Mircea Eliade, The Sacred and the Profane: the Nature of Religion, tr. William R. Trask (New York, 1961) و Gerardus van der Leeuw, Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art, tr. David E. Green (Nashville and New York, n.d.).

الوثنية. ناقش لين جودمان هذا الموضوع بتعمق في Lenn E. Goodman, in God of Abraham (New York, 1996).

التدنيس. انظر The Antichrist لنيتشه.

ملاحظات أنثروبيولوجية. اقترح نيتشه بعض أفكار هذا الموضـــــوع فـــي The Genealogy of Morals.

الجمال والمتعة. تجد رأي فرويد حول المتعة الجنسية فـــي مقالـــه " Three Essays on Sexuality" والصادر في Sigmund Freud, On Sexuality, tr. and ed. J. Strachey and A. Richards (Harmondsworth, 1977).

المتعة والإدمان. عن سيكولوجية إدمان التليفزيون، انظـــر بحـــث ميهـــالي تشكزنتميهـــالي Mihaly Csikszentmihaly وروبـــرت كـــوبي Robert Kubey

في مجلة Scientific American بعدد فبراير ٢٠٠٢. والتناقض بين المتعة الجمالية والإدمان كان فكرة في كتاب ديوي John Dewey, Art as Experience (New York, 1934).

القداسة والفن الهابط. حول فن الكيتش، انظر مقال هيرمان بروخ "Einigen Bemerkungen zum Problem des Kitsches" في Dichten und Erkennen, ed. Hannah Arendt (Zurich, 1955)، ومقال كليمينت جرينبرج "Avant Garde and Kitsch" في Partisan Review (1939). واقتباس فاجنر مأخوذ من Die Religion und die Kunst الصادر في Gesammelte Schriften und Dichtungen (2nd edn., Leipzig, 1888), vol. x, p. 211. وقد عبر تيودور أدورنو عن النقاش في هذا الموضوع بطريقة أخرى في معرض هجومه على "الشخصية الفتيشية" والثقافة الجماهيرية. انظر T.W. Adorno, The Culture Industry, ed. J. M. Bernstein (London and New York, 2003).

الكيتش والتدنيس. حول الأبعاد السوسيولوجية لهذا الموضوع، انظر كريستوفر لاش Christopher Lasch, The Culture of Narcissism: Cultural Life in an Age of Diminished Expectations (rev. edn., New York, 1991).

الفصل التاسع

للمزيد حول الموضوع، طالع:

- Leon Battista Alberti, De re aedificatoria (Florence, 1485);
- R. Scruton, "Alberti and the Art of the Appropriate", The Classical Vernacular;
- Francis Hutcheson, An Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue (London, 1725);
- William Hogarth, The Analysis of Beauty (London, 1772).

المؤلف في سطور:
روجر سكروتون

مفكر بريطاني ولد عام ١٩٤٤، وهو أستاذ الأبحاث في معهد العلوم السيكولوجية، حيث يتولى تدريس المواد الفلسفية في فرعي المعهد بكل من واشنطن وأكسفورد.

كاتب وفيلسوف وناقد. تخصص في علم الجمال، وانصب اهتمامه على جماليات الموسيقى والعمارة، وخاض العديد من السجالات السياسية والثقافية. ومعروف عنه تبنيه موقفا محافظا تجاه التيارات المعاصرة، وله العديد من الكتابات والمؤلفات في الشأنين الثقافي والسياسي.

من بين كتبه الحديثة:

- "إنجلترا: مرثاة" **England: an Elegy (Conitnuum, Books, 2000.**
- "قلب مخلص للموت: الجنس والمقدس في (ترستان وآيسولد) فاجنر **Death_Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde (Oxford University Press, 2003**
- "أخبار من مكان ما: حول الاستيطان **News from Somewhere: On Settling (Continuum Books, 2003)**
- "الفلسفة السياسية" **A Political Philosophy (Continuum Books, 2006)**
- "الغرب والسكون" **The West and the Rest (ISI Books, 2001**
- "تدم رقيق" **Gentle Regrets (Continuum, 2006)**
- "عن الصيد" **On Hunting (Random House, 1998)**

- وشهد عام ٢٠٠٧ صدور عملين آخرين للمؤلف:
- "للثقافة قيمتهـــا: الإيمان ورأب الصدع فـــي وســـط عالـــم معاصـــر"

Culture Counts: Faith and Healing in a World beseiged (Encounter Books 2007)، وطبعة ثالثة منقحة من "معجم الفكر السياسي"

A Dictionary of Political Thought (Palgrave Macmillan, 2007)

المترجم في سطور

بدر الديـن مصطفـى أحمد.

- ولد فى القاهرة سنة ١٩٧٨.
- يعمل مدرس علم الجمال والفلسفة المعاصرة ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة.
- عضو الجمعية الفلسفية المصرية.
- نشر العديد من المقالات المؤلفة والمترجمة فـــي العديـــد مـــن المجـــلات المصرية والعربية.

من مؤلفاته:

- فلسفة ما بعد الحداثة (الأردن: دار المسيرة، ٢٠١١).
- فلسفة الجمال (الأردن، دار المسيرة، ٢٠١١).
- السينما أداة للمقاومة والتمرد"المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، **2012**

من ترجماته:

- جوناثان كيللر، بارت (القاهرة: دار الشروق، تحت الطبع).
- موسوعة أكسفورد للبلاغة بالاشترك (القاهرة: المركز القومي للترجمـــة، تحت الطبع).

التصحيح اللغوى: صفـــاء فتحى

الإشــراف الفنى: حســن كـــامل